

Au contact tonal du monde

Du sonore comme rencontre,
langage et penser

ESSAI SUR LA PRAXIS SONORE
DES KRISTOFF K.ROLL (Vol. I)

Pierre Johan Laffitte

CAS#2

— CAHIERS ART × SCIENCES

Au contact tonal du monde

Du sonore comme rencontre,
langage et penser

ESSAI SUR LA PRAXIS SONORE
DES KRISTOFF K.ROLL (Vol. I)

Pierre Johan Laffitte

À l'occasion des trente ans de création des Kristoff K.Roll, Athénor, centre national de création musicale à Saint-Nazaire, a rendu possible en 2021 un moment de partage, fait de performances sonores et scéniques, mais aussi de conversations et d'analyse. Il en naît un recueil de deux types d'échanges. **Le premier rassemble quatre *Conversations accessibles en version numérique****, qui décrivent et pensent de façon concrète, et partagée, l'univers des Kristoff K.Roll. **Le second est cet essai, en deux volumes,** sur leur praxis sonore.

*La lecture des *Conversations* est conseillée en amont de cet essai, également disponible en ligne :

www.athenor.com

<https://www.sensetpraxis.fr/Critique/Invites>

kristoff-k-roll.net/site/index.php/ouverture/textes-et-entretiens/

Sommaire (Vol. I)

05 — Avant-propos

05 Pour en arriver ici...

06 Disposition au sens d'un *Archipel sonore*

CONVERSATIONS. PAROLE-DIALOGUES

ESSAI D'UNE ÉCRITURE

07 Limites au présent essai

DU CÔTÉ DE LA SÉMIOLOGIE

DU CÔTÉ DE LA MUSICOLOGIE

09 — Chap. 1 : Déplier le sonore

09 Écho, voyage, langage

10 Une rencontre sonore

11 Du deuil en langage

CANTOS DE IDA Y VUELTA

LES PAS PROGRESSIFS DE L'ADIEU. CORAZÓN ROAD

L'OFFRANDE SONORE

15 — Chap. 2 : Dans le creux d'une rencontre possible. Praxis sonore

15 Praxis sonore

TENIR BON SUR L'ESPACE D'UNE NON-RÉPONSE-ATTENDUE

CHEMINEMENT DU SON VERS LA RENCONTRE

17 Attirails et taraillettes. Outiller la rencontre

18 Le lieu commun singulier d'une rencontre

20 Le parti-pris des choses fragiles. De la fragilité partagée des êtres, et de son souci

DU PAUVRE

DU RÊVE ET DE SA POSSIBILITÉ DE NE PAS LAISSER MOURIR LE MONDE

23 — Chap. 3 : Le son sans sa cause #1.
Le fondement acousmatique de l'esthétique
des Kristoff K.Roll

- 23 L'emphase sur le sonore
- 24 Son sans sa cause. Sonorité. Un travail de neutralisation :
le son représente le sujet pour un autre son

26 — Chap. 4 : Le son sans sa cause #2.
Le fondement sémiotique de la praxis sonore

- 26 Dans les plis de la sémiose
BOÎTE À OUTILS SÉMIOTIQUE, MATÉRIALISME DE CETTE APPROCHE
DANS LES PLIS DU SONORE. LA SÉMIOSE
- 29 La complexité d'un signe à vol d'oiseau : le signe triadique selon Peirce
PREMIÈRE TRIADE : REPRÉSENTATION, OBJET, INTERPRÉTANT
SECONDE TRIADE : PRIMÉITÉ, SECONDÉITÉ, TIERCÉITÉ
- 32 Abord sémiotique d'un son : tonalité, sonorité, typicité
LE SONORE COMME REPRÉSENTATION : TRACE, TYPE, TON
FEUILLETAGE DU REPRÉSENTATION SONORE : SONORITÉ, TYPICITÉ, TONALITÉ
L'OBJET ET L'INTERPRÉTANT SUR LES TROIS REGISTRES D'EXISTENCE DU SIGNE
- 36 Proposer un son, donner le ton : geste éthique
MAIGREUR. UN TYPE SONORE OUVERT AU TONAL
TOUJOURS, UN TON EST LÀ. LUI FAIRE PLACE, NOUS LE RENDRE AUDIBLE

40 — CATALOGUE Kristoff K.Roll

47 — ANNEXES

- 48 Précisions de vocabulaire : écoute réduite, objet et corps sonores, concrétude
- 50 Index des noms, œuvres et notions
- 51 Outils et références
BIBLIOGRAPHIE
SITOGRAFIE
DISCOGRAPHIE

À découvrir dans le second volume :

- Chap. 5 : Discipline de l'ouvert
Chap. 6 : Accueillir les moindres parmi les sons. L'orientation éthique de la sémiose sonore
Chap. 7 : Dans le sonore-langage, la place intégrée pour d'autres langages, dont la langue
Chap. 8 : Envisager une rencontre à régime artistique

— Avant-propos

Limites et conditions d'une rencontre – De quelques prudences, déceptivités et autres naïvetés

Pour en arriver ici...

Carole Rieussec et Jean-Christophe Camps¹ m'ont demandé en 2020 d'accompagner la semaine que leur offrait, sur la généreuse proposition de Brigitte Lallier-Maisonneuve, le centre national de création musicale Athénor à Saint-Nazaire, pour fêter les trente années de création des Kristoff K.Roll, leur duo de musique électroacoustique. Demande formulée un soir tiède d'automne, sur fond d'une amitié déjà longue, aux saisons ponctuées de discussions mêlant curiosité, questionnement, partage de nos passions hétérogènes, autour de nos expériences créatrices, spectatrices, politiques, voyageuses, tout simplement humaines, tant dans l'existence que dans le travail.

Notre rencontre est née d'une rencontre antérieure, sur le Larzac de 2003, l'année de la grande grève hexagonale, elle-même prise dans le mouvement altermondialiste. Le Larzac de mes vacances d'enfance avec mes grands-parents ouvriers, le Larzac des luttes humanistes, mais non sans bémols, de mes parents enseignants, l'arrière-pays sur fond duquel s'est dessiné beaucoup de ce qui compte à mes yeux. Là, Carole et J.-Kristoff ont rencontré ma mère, la pédagogue et photographe Geneviève Laffitte. Leur amitié, humaine et politique, a mené à la nôtre.

Un fil parcourt l'ensemble des paroles et des pratiques ici rassemblées : *Qu'est-ce qu'une rencontre ?* Rencontrer comme art de vivre, de produire. Créer comme mot générique désignant la possibilité pour cette rencontre d'émerger et, si cela fait sens, se poursuivre, se déployer dans un espace et une durée plastiques, souples, nullement écrits à l'avance.

.....
1. De son nom de scène J.-Kristoff, que j'orthographierai désormais ainsi.

Disposition au sens d'un *Archipel sonore*

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. Le projet éditorial prendrait la forme d'un recueil de dialogues avec certaines de leurs compagnonnes² de route, mais également la forme d'un texte personnel. Sont nés de cela deux textes : celui de quatre *Conversations* menées entre nous, Julie Gilbert, Pascal Mouneyres et Jérémie Scheidler, consultables sur le site d'Athénor, celui des Kristoff K.Roll et le mien³, et je ne saurais trop en recommander la lecture, avec, voire avant, le texte du présent volume, qui constitue mon propre essai de lecture de l'œuvre des Kristoff K.Roll. Cet essai et les dialogues se déroulent l'un vers l'autre. Les dialogues forment l'étoffe que l'essai vient analyser, retraverser ; mais de cet essai, ils sont aussi l'épreuve et la matrice, et la visée. Ces deux volumes sont convergents et hétérogènes, dans leur registre, leur tonalité et leur logique.

[CONVERSATIONS. PAROLE-DIALOGUES]

Si vous commencez — je vous le conseille — par lire nos *Conversations*, il s'y trouve la recherche connivente d'une parole plurielle, faite de voix et d'oreilles tâtonnant de concert pour questionner la polyphonie du sonore, et dont le discours est moins abstrait que l'essai sémiotique. Carole, J.-Kristoff, Pierre, mais aussi Jérémie Schneider, Julie Gilbert et Pascal Mouneyres, et d'autres, évoquées : plusieurs noms apportent chacun leur sonorité, en écho les uns aux autres, dans une esthétique de l'improvisation collective grâce à laquelle chacune d'entre nous 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 entre nous trois parmi d'autres, c'est tout autre chose qu'une marque-terie de témoignages qui est sorti. L'engrangement de considérations rétrospectives a pris une qualité de dialogue, 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 complexités 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 dialogues 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 en particulier un nom, qui a longtemps ressenti, pensé, et œuvré pour rendre tout cela possible : Brigitte Lallier-Maisonneuve, alors directrice d'Athénor, et qui à Saint-Nazaire, une semaine de novembre, a fabriqué avec son équipe les conditions d'une telle rencontre multipliée.

[ESSAI D'UNE ÉCRITURE]

Ce volume, *Au contact sonore du monde*, Pierre en endosse l'écriture en son nom seul, un essai sur la *praxis sonore* des Kristoff K.Roll, sur ce qui la fonde et la redéploie sans cesse : organiser le sonore comme rencontre, comme habitat poétique et politique du monde, comme langage et comme penser, autonome et singulier. Rencontre dont le son est la trace accueillie et reçue, mais également une trace libérée de tout impératif de mimétisme ou de représentation, partagée et relancée. Une sonorité concrète, mais qui transporte en elle des tonalités sous-jacentes, presque impalpables, mais qui changent tout. Une éthique, créatrice autant qu'humaine, de l'accueil au fragile, au singulier, au non-attendu : à ce qui peut nous aider à nous déboucher l'oreille, débayer nos lieux communs des ça-va-de-soi musicaux qui les encombrant, pour nous laisser ensuite y tâtonner librement sur les cheminements, non tracés à l'avance, d'une rencontre sonore avec le monde, avec l'autre, avec un langage devenant, soudain, rarement, rencontre artistique, avec un soi-même soudain plus très sûr de bien savoir qui il était jusqu'à cette sonorité-là...

2. Une précision linguistique : je mets l'accord au féminin quand il s'agit du champ humain en général.

3. www.athenor.com, www.kristoff-k-roll.net et www.sensetpraxis.fr/Critique/Invites.

Limites au présent essai

[DU CÔTÉ DE LA SÉMIOTIQUE]

Le mot de « langage » reviendra beaucoup dans cet essai. « Langage », et non pas « langue » : je dois m'en expliquer. Carole et J.-Kristoff m'ont demandé de parler autour de leur art. Or mes questionnements habituels concernent ce qui fait qu'il existe de l'art, mais aussi et avant tout du *sens*, et, ce qui n'est pas la même chose, ce qui fait qu'il y a du langage. Le sens concerne pleinement et immédiatement l'art, car le sens ne se limite pas à une question de signification, laquelle est propre à la langue : cela fait-il sens ou non d'être ici, à écouter une pièce sonore, du sonore comme langage ? Le sens n'a pas, pour exister en actes, besoin d'être traduit en mots, encore moins d'être « interprété », dans l'acception usuelle du terme (traduire, commenter) : cesser de penser que j'ai mal aux fesses sur ces gradins froids, sentir le frisson ou les larmes affleurer à la surface visible de mon corps, me rendre compte soudain, une fois revenu le silence de fin, que depuis un temps indéfini j'étais ailleurs, ce peut être tout cela, le sens. Et il n'y a de sens que s'il y a rencontre, et que si cette rencontre « fait signe » en moi vers une dimension « qui me parle ». Le champ du sens n'a rien à voir a priori avec la seule langue, celle d'une pensée rationalisée et explicable (dépliable, articulable) en mots et en phrases : il ouvre à la dimension *sémiotique* des langages et des sémioses (c'est-à-dire des signes en vie, j'y reviendrai à partir du chapitre 4), de la logique de leur existence.

La logique n'a rien d'incompatible avec le sensible : je dirais même que c'est, tout à l'inverse, la recherche d'une logique « en-deçà des mots », des formalisations et des rationalisations, qui permet de saisir en quoi un langage (ici le sonore) peut être radicalement autre chose que de la langue, sans pour autant cesser d'être pleinement du langage, et donc d'être le lieu où circule du sens. Non, la langue n'est ni le seul langage qui existe, ni même le parangon qui aiderait à juger de la spécificité de tout autre langage (le chapitre 7 reviendra sur ce point). Le sonore est langage, son idéal n'est pas de regarder de haut en bas la langue comme un idéal plus ou moins lointain, voire hautain. C'est donc une oreille de sémiologue que je vais tendre...

... mais un sémiologue qui n'utilise des concepts sémiotiques que pour les faire se cabosser dans la rencontre avec la matière et le penser propres de l'œuvre des Kristoff K.Roll, avec ce que j'appellerai leur *praxis sonore*⁴. Autant annoncer, donc, la double déception de qui s'attend trouver ici un traité de sémiotique musicale. Dans ma boîte à outils de bricoleur de rencontre épistémologique et sensible, certes, je recourus entre autres à des concepts sémiotiques — essentiellement

des concepts nés de la pensée de Charles Sander Peirce et de Louis Hjelmslev, tels qu'ils ont déjà été travaillés, voire rebâtis, par deux pensées sémiotiques qui me sont proches, celle de Michel Balat et celle de Georges Molinié. Mes propositions sortent donc de l'aire univoque d'une « école » sémiotique, et encore moins d'une quelconque « synthèse ». Je ne me revendique pas comme sémioticien, à peine sémiologue : un usager trop distrait aux yeux de qui viserait à établir la sémiotique comme une science⁵. Cela ne me gêne nullement. Sur le chemin d'une enquête à travers le sens, cela aurait plutôt tendance à alléger mon pas. Quitte à pécher par « légèreté » ? C'est un risque. En le prenant, le criterium principal qu'il m'a importé de convoquer est l'oreille des Kristoff K.Roll elles-mêmes : mes propositions sonnaient-elles juste, pas trop inexactes, ni exagérément naïves au regard de leur univers sonore, du penser qui l'innerve et dont, au fond, mon enquête ne consiste qu'à proposer une cartographie ? Au moins mes amies ne m'ont-elles pas fait la sourde oreille...

[DU CÔTÉ DE LA MUSICOLOGIE]

La seconde limite que je pose est mon absence de savoir musicologique. La musique des Kristoff K.Roll a été pour moi la rencontre augurale avec le champ électro-acoustique, électronique et acousmatique. Il en ressortira peut-être là encore certaines naïvetés dans mes propos. Il aurait été ridicule d'essayer de gommer cela, et même nuisible. En effet, mes « propositions » doivent au moins à pareille naïveté une part de la singularité qui leur a permis de ne pas tomber trop vite dans les réponses déjà solidement et suffisamment établies dans les champs sémiotiques et musicologiques, et de ne pas rabattre ces derniers sur mes questionnements « au ras des pâquerettes », que j'ai voulu au contraire toujours plus finement dégager du sol où les Kristoff K.Roll ont laissé prendre racine leur praxis sonore : mes questionnements sont nés des paroles et des gestes qui leur sont propres, même s'ils empruntent une langue, un langage, une culture à un ensemble historique et technique bien plus large. Disons que j'ai eu cette impression d'avoir pu agripper, malgré (ou grâce à) une nudité d'écoute parfois quelque peu honteuse, quelques-uns des fils et tiges qui tressent la singularité de leur art ; que j'ai préféré ne pas lâcher ces fils, ne laisser parler que leur tressage dans mes doigts naïfs, au détriment d'une acculturation plus disciplinée et disciplinaire. Réticence infantile, fatale à un discours prétendant à une pertinence critique, voire scientifique ? Au moins, mieux vaut-il en reconnaître le risque. Et l'assumer.

Tout particulièrement, j'aurais pu — dû ? — distinguer entre ce qui fait le propre de l'œuvre de ce duo, et ce qui relève de critères stylistiques appartenant aux genres plus généraux dans lesquels cette œuvre s'inscrit.

4. Cf. *infra*, « Praxis sonore », p. 15 sq.

5. De tels efforts et de telles ambitions sont, chez nombre de sémioticiennes, légitimes. Simplement, ce ne sont pas les miens.

J'aurais pu — dû ? — situer les Kristoff K.Roll dans l'histoire de leur champ artistique. J'ai considéré que l'aire des dialogues entre Carole et J.-Kristoff et leurs compagnonnes de route prend en charge l'esquisse d'une telle situation ; j'ai alors pu m'autoriser à ne conserver, dans ma parole, que l'échelle isolée du nom, premier pour moi, de « Kristoff K.Roll ». Je ne prétends évidemment pas que ce duo né dans les années 1990 aurait, le premier (et encore moins le seul), déployé les possibles acousmatiques et électroacoustiques. Ne serait-ce que parce que ce n'est pas à l'aune de la nouveauté et de l'innovation que je construis les catégories de *neuf*, de pertinence, de poiesis — et de singularité.

Certaines de mes analyses, par-delà l'œuvre des Kristoff K.Roll, pourront être localisables sur le continent quasi-amérindien touché par Pierre Schaeffer en 1948 — avec quelques autres un peu avant, et bien d'autres ensuite, jusqu'à mes deux amies. C'est tout particulièrement le cas autour de l'adage définissant l'approche acousmatique : *Le son sans sa cause*, énoncé peut-être le plus révolutionnaire, et dont j'ai fait grand usage (peut-être exagérément et trop facilement), tant il résonne profondément à une oreille peircienne. Par crainte de me perdre dans des échelles cartographiques qui dépassent ma véritable expérience sonore, moi qui n'ai mis les pieds sur ces Amériques que dans l'aire restreinte et locale de l'œuvre de mes deux amies (et des quelques villages et contrées qui constituent la niche écologique dans laquelle elles m'ont introduit), j'ai préféré ne pas sortir de la description de mon séjour réduit. La pertinence de mon essai, limitée comme toute pertinence, aurait en fin de compte plus perdu, à gommer ma naïveté et généraliser mes hypothèses à l'échelle d'un continent dont j'ignore tant de contrées, qu'à l'assumer en m'en tenant à la praxis restreinte des Kristoff K.Roll⁶. Mais justement : pour restreinte qu'elle soit, une praxis n'est ni la simple reproduction locale d'une généralité supérieure, car aucun savoir général appliqué ne suffit à sentir la logique singulière d'une praxis, d'une parole ; ni un isolat qui pourrait ignorer son émergence parmi un ensemble plus vaste, tectonique à l'échelle englobante. Que l'œuvre du duo sonore soit traversée de vents et de lumières beaucoup plus lointains dans leurs origines et leurs fuites, c'est une évidence : quant à moi, même si tout cela me parvient de loin, de bien plus loin que je ne puis l'imaginer, j'ai essayé de décrire leur présence ici, pour être fidèle à l'effet de profondeur immensément résonnante que pouvait laisser leur passage. J'ai essayé de prendre au sérieux de telles traversées climatiques, dans leurs effets au cœur de ma première rencontre

avec ce continent. L'immensité du champ de la musique électroacoustique, je ne l'ai pas réduit à la seule aune de ce qu'ont entendu mes oreilles de nouveau-venu ; c'est plutôt les effets immédiats de ce continent dans le style des Kristoff K.Roll, effets d'organisation et de déploiement du langage sonore en actes, là et maintenant, que j'ai tenu à maintenir dans ma fragile proposition : dans la rencontre réelle de mon corps avec cet autre corps, corps sonore, de ce monde-langage activé à haut régime artistique.

Le texte que je livre, avec pour seule autorisation celle des Kristoff K.Roll elles-mêmes, n'aurait pu naître hors d'une telle naïveté. Cet essai est, qui sait, l'occasion pour moi d'avoir osé affronter, et assumer, cette naïveté. *With a little help from my friends*. Il est à la fois l'acte et le tracé, dans cette ambiance native, d'une proposition essayée d'une pensée tâtonnante, bricoleuse, comme d'autres improvisent sonorement. Une pensée cependant pas esseulée, puisque soutenue, traversée, par les dialogues nés sur l'autre versant, ou hémisphère, de ce livre. Nulle singularité ne naît sérieusement sans retenir en elle la chaleur d'une aire de dialogues.

*** Précisions de vocabulaire

J'ai employé, quelques lignes ci-dessus, le terme de « corps sonore », de la même façon qu'il m'arrivera parler d'« objet », de « dimension restreinte », d'utiliser les adjectifs « concret » ou « concrète ». Ces termes ne devront pas être entendus au sens que leur donne la théorie schaefferienne. Je renvoie à la mise au point de vocabulaire faite en annexe (cf. *infra*, p. 48-49).

.....
6. J'ai certes commencé à questionner, pour moi-même, l'histoire de la musique électroacoustique, mais réserve pour plus tard l'abord de certains moments de cette histoire. En particulier, je me suis référé à l'ouvrage récent, et médité, d'Agostino di Scipio, *Circuiti del tempo. Un percorso storico-critico nella creatività musicale elettroacustica e informática*, Lucca, Libreria musicale italiana, 2021.

1 — Déplier le sonore

Écho, voyage, langage

On reçoit un son, et à travers lui, impliqué, vient tout un monde. Le son d'une cloche : dans un village baroque d'Italie aux dix églises, dans la vie sécularisée d'une ville où son utilité en fait une sirène parmi d'autres, sur un bateau vers l'heure du déjeuner, sur un champ pelé de l'Altiplano ou dans l'écho entre les flancs d'une montagne pyrénéenne où se mélangent et s'éparpillent les troupeaux de plusieurs familles et où chaque tintement désigne indirectement, dans l'écho, où se trouve telle ou telle bête, le son d'une cloche ne porte pas le même monde. Plusieurs mondes ne font pas parler le son de la même façon. Un même son, autant de langages. Et il ne s'agit pas d'acquérir le « savoir » d'un lexique ou d'une grammaire : cela se peut, et c'est tout un métier, mais avant tout, ce son se reçoit, et se perçoit, il est une forme. L'esthétique (*aisthesis*, forme), c'est être présent à lui sur le registre du sensible, l'accueillir sur le mode d'une sensibilité. Le contact est le mode premier de toute coprésence à ce son. Il est des formes plus ou moins figées ou dynamiques, ce que les phénoménologues distinguent entre *Gestalt*, la forme proprement dite, et *Gestaltung*, la dynamique de formation, nébuleuse dialectique de la vie des formes en permanentes formation, déformation, reformation. Il est des formes plus ou moins superficielles ou profondes, vides ou pleines — pleines d'écho, d'où la nécessité pour de telles formes de rendre possible en elles une profondeur qui puisse donc, aussi, laisser place au vide. Vide au creux de la cloche, premier réceptacle du tremblement du métal, première étape du mouvement sonore d'étoilement dans l'air ambiant jusqu'aux limites exactes (et toujours variant) de son monde, nées dans l'extinction progressive de sa force de propagation. Un vide que chaque auditrice va pouvoir laisser emplir de sa propre histoire sonore, et ainsi créer des effets d'échos à nulle autre oreille pareils.

Parmi ces auditrices fabricatrices d'écho : J.-Kristoff Camps, qui nous dit que, au fur et à mesure des années, il retravaille de moins en moins les sons que lui et sa compagne de voyage et d'art, Carole Rieussec, cueillent à la surface glissante ou accrocheuse du monde. La prise directe demeure de plus en plus dans sa forme brute, ce qui signifie que c'est dans leur écoute elle-même que, à ce son pourtant entendu pour la première et sans doute unique fois, il est fait un accueil qui déjà fait écho. L'oreille (et son adjuvant technologique du dispositif microphone/enregistreur) s'est faite savoir de résonance, cavité ajustée à entendre, apte à inscrire *juste* ce qui dans ce son doit être prélevé, et prélevé avec une certaine dextérité (les doigts jouent leur rôle, aussi, qui savent quand et où presser, ou cesser), pour pouvoir, ailleurs, le faire essaimer un monde. Si ce monde germe, c'est qu'il y aura eu rencontre avec d'autres oreilles. Contamination du sonore.

Un écho né dans l'immensité, accueillante et recueillante, des kilomètres et des décennies du chemin déjà créé, pas à pas. Le geste sonore des Kristoff K.Roll, qui est double, d'abord de cueillette et de récolte, mais aussi de création, de production et de partage, s'accompagne d'un geste spatial, qui est d'arpenter le monde, pour revenir toujours à l'origine de leur univers, à leur foyer — on le dit aussi d'un feu —, leur studio,

ou n'importe quel lieu semblable où partager, transmettre ou produire du son, scène ou qualité de scène improvisée dans une rue, sur une façade, dans des transats sous des arbres en été. Éprouver dans leur corps le *voyage*, même le voyage de descendre dans la rue de Frontignan ou de Montreuil chercher du pain ou vérifier si Ali pourra bien être assuré par la préfecture qu'il aura son récépissé. Et chaque fois rapporter *Le petit bruit d'à côté du cœur du monde* (sans doute le plus beau de leurs titres). Tout à rebours d'une cartographie qui représenterait le monde en un dess(e)in fixe parmi lequel se déplacer, voyager est l'acte de cartographier, voyager présente en acte le geste dessinant une carte à l'échelle 1, cette carte de l'habitat du monde par un couple qui chemine depuis plus de trente ans, qui garde la poussière sonore de leurs pas et de tous les pas rencontrés. Un geste pour lequel mille vies ne sont pas suffisantes, et qui n'ira jamais ni plus vite ni plus loin que le peut un corps, même un corps-à-deux. Ce voyage est contact esthétique au monde, et du même coup il fait exister cette cartographie avec une exactitude existentielle intime, il la traduit à une échelle infime, en l'introjectant. Mais cette présence esthétique au monde est aussi création d'un langage: la translation s'opère donc immédiatement aussi à l'échelle infinie de ce que les échos ainsi rapportés pourront dessiner dans chaque rencontre, incalculable, entre une auditrice inconnue et cette caisse à résonances, cette fabrique matérielle à hasards sonores, qu'est l'art des Kristoff K.Roll.

Cartographier l'habitat du monde, certes, mais aussi, en lui, l'inhabitable et l'immonde, la façon dont on y force des êtres humains à vivre, ou plutôt survivre, et où pourtant ces damnées de la terre arrivent bel et bien à réinstaurer une qualité d'existence digne, envers et contre toute la qualité de meurtre entre congénères que seul l'animal humain a su instaurer comme ambiance planétaire. Le geste sonore, le geste spatial, sont immédiatement et éminemment politiques, au même instant où ils ne cessent nullement d'être poétiques, créateurs de sens et de langage. Politique et poétique ne sont pas comme deux dimensions préexistantes qui seraient ensuite liées par une prise de conscience et la défense d'une idée. Certes, c'est aussi cela, la vie intellectuelle qui irrigue et relance en permanence la vie artistique des Kristoff K.Roll, mais aussi celle de J.-Kristoff et de Carole, par ailleurs engagées dans des chantiers artistiques, sociaux, politiques, amicaux, où elles ne sont ni toujours ensemble, ni seulement deux. Mais une telle vision ne suffit pas: le créatif est consubstantiellement une politique, Carole n'en démord pas, et il faut la croire, puisqu'elle en donne pour preuve plus de trente années de production où penser et créer sont le même.

Le geste sonore, dans sa dimension créative, consiste à redonner à un son, ou à un essaim de sons, la fertilité de pouvoir « essaimer du monde ». Cela ne signifie pas que l'œuvre viserait à reproduire « ce monde d'où provient le son ». Le deuil d'un monde quitté a à voir en

profondeur avec l'art des Kristoff K.Roll: pas seulement avec la thématique migratoire de leurs récents *blues électroacoustiques*, façon de voir et de sentir l'habitat de la terre aujourd'hui, mais avec le geste acousmatique initial, et l'éthique qui leur est propre, et par laquelle toutes deux sont demeurées fidèles dans leur œuvre à son adage: *donner à entendre le son sans sa cause*. Essaimer un monde, c'est faire naître un monde qui n'est pas encore: un monde *singulier* (la singularité sera la catégorie logique la plus précieuse à observer et conserver, dans cet art sonore), bien qu'il soit construit par l'art de beau bricolage de J.-Kristoff et Carole, à partir de bouts de mondes antérieurs, extérieurs, ordinaires, infra-intéressants — c'est-à-dire purement là, n'ayant d'autre qualité que d'être-là, de ne « servir à rien », sinon à témoigner de ce que de l'humain tout simple vit jusqu'en ce point, jusqu'en ce son, plutôt que de ne pas y être arrivé.

L'humain, mais aussi l'animal; des chèvres, des mouches, etc.; les éléments naturels: le vent, la pluie, une rivière, le Pacifique, etc.; des sons urbains: des machines, des bruits électriques...

Un monde singulier, rendant au matériau « extérieur » toute sa valeur propre et digne d'être non pas étranger, mais tout simplement étrange, donc fragile, mais puissant d'une infinité de formes possibles. Dans ce geste, propre à l'acte poétique de créer un langage et d'en promouvoir sa vertu créatrice, on le voit, des échos bien forts avec l'acte politique de réaffirmer la réalité de la dignité et de la fertilité de toute présence humaine sur terre.

Tout l'essai qui s'engage dans ces pages ne sera, en un sens, qu'une tentative pour formuler un questionnement: comment naît ce langage, comment vit-il, comment répand-il son espace, contamine-t-il des mondes qui s'ouvrent à lui et acceptent d'entrer dans sa vie? Quelle en est l'esthétique, l'éthique et la logique?

Une rencontre sonore

Ce questionnement pourrait se résumer à un souci: le souci de la rencontre. Qu'est-ce qu'une rencontre sonore, une rencontre avec du sonore, sur le registre du sonore? Ce que les Kristoff K.Roll produisent, ce sont les conditions d'une telle rencontre: elles peuvent la *provoquer*, l'appeler de leurs vœux et de leurs machinations, mais il est plus important qu'elles en disposent les conditions, seulement possibles, jamais acquises, rendant ouvrable le chemin vers une telle rencontre.

Il est vrai qu'un tel don, celui d'un monde impliqué dans un son, est rare. Souvent un son reste ignoré dans toute sa complexité, tant elle semble aller de soi — un don *insensible*. Ce qui, pour un langage sensible tel que le langage du sonore, est tout de même une bien triste contradiction. Combien de sons nous parviennent,

que nous entendons sans faire l'effort de les écouter, tant ils nous paraissent évidents? C'est nécessaire, d'une certaine façon: sinon, sans «habitudes», comment envisager d'habiter un quotidien, d'avoir cette *évidence* d'une vie qui va sans que nous nous en préoccupions? Comment, sans le fond de ces allant-de-soi et de ces automatismes préparés par des générations semblables dont nous sommes les héritiers, serions-nous sensibles à cette soudaine qualité d'étrangeté que peuvent transporter en eux des sons jusqu'alors inouïs, au sens propre — soit que nous les entendions réellement pour la première fois, soit que nous les entendions *comme* pour la première fois?

Telle est la possibilité d'une *rencontre*: sur fond d'évidence, du hasard vient faire événement, trouer le tissu des lois qui ordonnait notre monde, forçant ce monde, non pas à disparaître, non pas à s'humilier, mais à se reconfigurer, à se reformer au risque de cette rencontre qui marque un point de bifurcation qui engage tout l'ensemble du système, une réorientation de l'éthique entière de la sémiologie et de sa subjectivité. Le tissage reconnaissable de la réalité quotidienne change de dessin, le maillage se refait au risque de se défaire, risque affronté par de petits tressages quelque peu bizarres, tenant bon le temps pour quelques fils de recouvrer une tenue et de réintégrer la portance du tissage d'ensemble. L'écriture électroacoustique du sonore peut ne rien avoir de la codification tonale (ou atonale) du champ classique de la musique occidentale (champ incluant, comme l'un de ses extrêmes, l'essai de la musique atonale, ou ceux, différents encore, de la musique sérielle, de la déconstruction a priori indépassable du *free*, etc.): elle n'en est pas moins productrice d'un tissage, d'une forme — «l'écriture», le fait de *tracer* et de structurer ces traces, est une fonction logique productrice et créatrice¹. C'est cette logique formant langage, sans qu'elle n'ait à voir avec l'idéal d'une langue, qui agit dans l'art sonore des Kristoff K.Roll. Cette logique, ce langage, c'est ce que l'on abordera d'un point de vue sémiotique, une fois que l'on aura dressé le paysage d'ensemble de la praxis sonore du duo, dans le chapitre suivant.

.....
1. Et ce, sans pour autant qu'une telle structuration formelle se constitue ipso facto selon la régularité d'un code. C'est l'une des lignes de réflexion qui traverse toutes nos *Conversations*, auxquelles je renvoie: qu'est-ce que l'écriture en matière de musique électroacoustique, pour autant qu'on refuse de la soumettre à un code? Car l'idéal d'un code, en musique, demeurera toujours, bon an, mal an, le code linguistique, au point qu'on parle souvent, à propos d'autres langages (la peinture, la musique, l'architecture, la sculpture, etc.) par métaphore d'une «grammaire des formes», d'une syntaxe, d'un vocabulaire — le langage musical étant, de par son écriture hautement sophistiquée, celui où cette métaphore du code linguistique est sans doute la moins éloignée de la réalité effective de l'écriture de la partition classique, et qui fait d'elle une musique «abstraite», comme la désigne Pierre Schaeffer, par opposition justement avec la musique «concrète» (sur ce point, cf. *infra*, p. 48-49).

Du deuil en langage

Il y a toujours un deuil à faire quelque part où jaillit de l'art. Mettre un terme à une façon de vivre ou de parler, c'est toujours un point nécessaire pour qu'en advienne une nouvelle. Le plus angoissant dans un deuil à faire, ce n'est pas tant ce que l'on fait mourir — faire (ou laisser) mourir, à la rigueur, on en éprouve soit une tristesse, à la limite de la mélancolie, soit une culpabilité, soit une rage, soit une jouissance — que le fait de devoir soi-même mourir à ce qui ne sera plus. Quand on quitte une terre, une famille, une culture, on vit d'abord cette angoissante départie. Ensuite, seulement ensuite, depuis la terre rénovée de la parole, depuis cette aire d'un autre langage, il sera possible de faire le voyage du retour, et relier. Mais pour pouvoir relier, il faut que soit advenue cette altérité. Et la naissance de cette altérité ne peut se faire sans qu'on accepte d'en vivre avant tout, *sine qua non*, la possibilité d'une altération définitive et sans retour.

Il n'est sans doute pas d'œuvre artistique au long cours qui ne naisse d'un tel deuil. Un deuil n'a pas forcément à voir avec quelque chose de dramatique, même s'il revêt toujours quelque dimension tragique: il fallait que ça advienne, pour que s'en libère quelque chose. L'art, quand il s'agit de s'y sentir créer, c'est-à-dire porter à une vie partagée quelque chose qui aurait très bien pu ne pas être, c'est répondre sans s'en croire à la question: «Pourquoi y a-t-il quelque chose plutôt que rien?» Mais pour cela, il faut avoir fait de la place — avoir fait place nette, s'être débarrassé de quelque chose en route, afin que, souverainement allégé, le cheminement puisse enfin se mettre en route.

De quoi se sont-ils allégés, ces deux êtres, à s'être trouvés et à être partis sur le chemin des *Hey! tu sais quoi...* et de *Corazón road*? Intimement, je ne sais, et ce n'est pas l'objet de ces pages, même si cela est sans aucun doute l'une des dimensions sous-jacentes à tout leur art. Mais d'un point de vue de leur langage, cette affaire permet au moins de signaler deux termes. Un terme initial et un terme final, en tout cas à ce jour.

[CANTOS DE IDA Y VUELTA]

Le terme initial, qui décida de la coupure, réside dans un énoncé acousmatique: au son, enlever sa cause. Mort à des siècles d'un langage musical, désarrimage redoublé, vis-à-vis de la musique comme langue (comme grammaire, syntaxe, correction) et du son comme représentation (plus de lexique désignant mimétiquement ou expressivement le réel). Avec *Corazón road*, il y a eu adieu à une ancienne écriture qui hiérarchise et soumet différentes activités sonores au nom d'une rigueur musicale. Ce geste s'inscrit dans l'héritage de la démarche concrète, depuis 1948.

Aujourd'hui, publication de *world is a blues*. L'adieu, qui a duré longtemps, a permis un retour, une renaissance,

à leur usage de l'ancienne écriture. Ce retour, les *blues électroacoustiques* en seraient la trace, leur occasion à eux pour œuvrer à « redonner un sens plus pur aux mots de leur tribu ». Le retour se fait à une musique clairement reconnaissable, il est possible à J.-Kristoff Camps et Carole Rieussec de revenir sur l'ancien rivage. Retour d'ailleurs. Le blues est un habitant de cette terre quittée, celle de la musique mi-africaine, mi-occidentale, mais il est désormais créolisé de cette qualité adjectivale : « électroacoustique », signe d'une outre-mer. Si les exilées électroacoustiques reviennent sur une terre dont elles parlent le langage, c'est pour le refonder. Elles le parlent à nouveau, comme une langue maternelle, mais enfin choisie, explorée et travaillée avec la guise *autre* qui fait qu'elles ne sont plus tout à fait les enfants de cette langue-mère, qu'elles sont devenues les métèques fécondés par toutes les autres langues croisées et qui ont porté leur existence artiste, tout au long de leur *Bohemia electrónica*... [que] *nunca duerme*. Et, d'escale en escale, rencontre humaine chaque fois politique et artistique, leur voyage, à force d'oser des sillages, a fini par tresser des lignes formant repères, par bousculer leur petit baluchon d'habitudes (malgré tout nécessaires, pourtant), pour les ouvrir aux singularités rencontrées. Avant tout attentives à la singularité de la parole, la leur comme celle des autres, sous-jacent à ces rencontres, elles ont élaboré un langage, le leur. C'est ce langage qui les parle, à elles, où qu'elles aillent. Il les parle à travers même leur seule faculté d'écoute. Là où dans notre écoute à nous, ce qui nous parle résiste à ce que nous désirerions en exprimer, leur singularité réside en ceci qu'on sait non pas ce qu'elles vont entendre (sinon, cela signifie qu'elles plaqueraient leurs stéréotypes sonores sur le réel), mais qu'il y a quelque chose qu'elles seules savent entendre (parce qu'elles ont travaillé ce savoir entendre). Ce langage les parle, même quand elles reviennent sur leur ancien rivage où elles reprennent la langue qui les a bercées, quand leur écriture fait retour dans la chanson française féminine, ou paraît prendre un instant le phrasé du dernier Baschung, ou réintègre des arpèges sur une guitare fraternellement offerte il y a longtemps, mais cette fois enfin réemployée comme une guitare et pas comme la cause ôtée de l'existence du son qu'on a extrait de son coffre. Elles peuvent enfin accepter d'être les enfants de cette terre où elles débarquent à nouveau, elles peuvent refaire « des chansons », « du blues » et s'y plonger de tout leur être actuel, avec la naïveté et la passion dont à chaque escale elles ont fait si fertile commerce : leur langage, lui, est assuré de rester cet autre étrange, né ailleurs, parce qu'il leur a demandé l'augurale acceptation de mourir à leur art ancien qu'était la musique, et parmi elle la plus hautement grammaticalisée, l'harmonie occidentale. Elles la parlent désormais par-delà son deuil symbolique. Leur langage ne peut devenir une régression néo-classique à la morne et normale musique, à laquelle se reconvertrait ce couple qui aux yeux de beaucoup incarne une

des radicalités les plus originales en matière de création sonore. Boucle depuis ailleurs, et non pas retour conservateur, déceptivité d'un « tout ça pour ça »...

[LES PAS PROGRESSIFS DE L'ADIEU. CORAZÓN ROAD]

L'adieu à deux fut entamé avec *Corazón road*. Un départ, en tout cas². Pas une origine³, pas un commencement, mais un acte qui se départit d'un positionnement établi : un « point de départ » qui signe le moment où s'inaugure une aventure. Une histoire, celle d'un voyage, déjà à deux, mais pas mélangé, et surtout pas fermé à l'altérité, à l'altération, à l'engouffrement dans le rythme propre au réel traversé. Un bel *essai*, où les différentes strates de l'existence, des sentiments et des événements se composent et permettent de voir se déployer la ligne de ce voyage, les modalités de ce qu'est un sujet : sujet amoureux, sujet politique, sujet amical, sujet anonyme, sujet banal. Une suite de rencontres. Le premier opus est presque comme une image de ce qu'est une aventure, pierre posée à l'orée de leur cheminement.

Si une esthétique est à l'œuvre dans *Corazón road*, je dirais que c'est un mode « romantique », celui où le sujet éclot dans toutes ses formes, de l'intime au politique, à travers le sens présent de l'histoire et de l'espace qui n'a rien d'exotique, de typique ou de purement décoratif. Il y a dans *Corazón road* une esthétique musicale, encore, malgré tout ; pour tout dire, il y a de la chanson et de l'album. Il y a une histoire et une subjectivité, la présence feuilletée, mais orientée, d'une humanité traversée et rencontrée : il y a du romantisme dans ce geste. Certes, le son reste la matière dominante, rehaussée dans sa réalité. Retravaillée, voire hyper-retravaillée comme le fait remarquer J.-Kristoff dans un entretien (à la différence de sa pratique actuelle), mais qui n'en perd jamais sa réalité. Quant au travail, il est lui-même purement physique, sonore lui-même, il ne soumet pas le son à la mise en forme d'une mélodie ni d'une harmonie. Quand une mélodie sera là, ce sera elle-même la « capture » d'un moment, avec beaucoup d'humour (*Pepito, Pepita*).

.....

2. À proprement parler, le vrai « départ », les premières pièces créées à deux, furent *Les hey! tu sais quoi*...
3. L'origine, cela ne regarde qu'eux, et cette origine n'est peut-être pas à chercher dans l'avant, mais dans un idéal, un « point de repère » dans le réel qu'ils ont entrepris de cheminer à-deux-mais-pas-seulement ; un point qu'il s'agit toujours de dégager, de désensabler au fur et à mesure qu'il continue d'indiquer un nord (ou un sud) obstiné, tandis que ces navigateurs n'ont de cesse de déconstruire les illusives orientations imposées, ces « nords » qui n'en sont plus pour eux, desquels ils ont justement décidé de se départir. L'origine requiert une temporalité, une historialité, qui n'a rien à voir avec la chronologie. Pour le dire de façon plus parlante, bien que dans un tout autre registre (quoique...), le psychiatre phénoménologue Jacques Schotte dit ainsi que « l'origine d'un couple, c'est son enfant ».

Ensuite, la subjectivité de la rencontre, l'humanité traversée et partagée, ne disparaîtront nullement, mais elles vont peu à peu se défaire de l'esthétique musicale du disque comme principe dominant. Il n'y a pas eu de suite à *Corazón road*. Comme elles le disent avec humour, elles auraient sans doute eu plus de succès si elles avaient exploité le filon, *Corazón road en Afrique*, *Corazón road chez les Helvètes*, ou *Corazón road chez les Arumbayas*: de quoi « reconnaître les Kristoff K.Roll », et qui plus est dans un genre de musique où peut jouer le charme du journal de voyage dont redemande l'auditorat.

Si la suite continue quelque chose, ce sera non pas cette direction, mais le geste même de la départie: elles repartiront encore ailleurs, faire d'autres essais de rencontre et de création. Il faut croire que le propre de leur volonté de rencontre, c'est de faire surgir ou de mettre en lumière des éléments (tout autant esthétiques qu'éthiques, ou politiques) qui à leur tour appelleront vers d'autres bifurcations, et non vers la répétition d'un même format, d'un même discours.

Somme toute, déjà, dans *Corazón road*, bien des traits de leur « grammaire sonore » sont là. On y trouve déjà des éléments de leur lexique (leur trésor de sons s'étoffera au fur et à mesure des années), des échantillons de réel qui reviendront, par exemple dans *À l'Ombre des Ondes (séances au casque des territoires du rêve)*, dans telle ou telle intervention ou émission de Radio-libertaire ou d'ailleurs, ou encore ponctuellement, comme dans la bande-son de *Sur América. La larga noche hasta el sol* de leur amie Geneviève Laffitte. Apparaissent des types de sonorités, de traitement du fond, de transition d'une aire à l'autre.

Ce qui en revanche changera, c'est le type de discours. Si *Corazón road* ne contient pas de chanson, en revanche on y sent à l'œuvre un certain format d'unités identifiables, elles-mêmes intégrées dans un tout qui forme l'œuvre entière. Par la suite, on aura affaire toujours à des « pièces », plus ou moins longues, mais dans une exigence qui me semble beaucoup moins « intégratrice », relevant plus d'une hétérogène mise en commun de moments singuliers, si densément investis qu'on passerait presque, entre chacun d'eux, d'un monde à l'autre. Cela ne signifie pas un éclatement de leurs productions, ou un éparpillement, mais plutôt un étoilement, et un déploiement.

[L'OFFRANDE SONORE]

Cet étoilement, c'est celui de la vie et des rencontres, des engagements. La dimension politique est inséparable de l'œuvre artistique; les engagements politiques ont approfondi, ou retrouvé les orientations esthétiques, comme au hasard d'un chemin pas calculé, mais pas sans logique pour autant. Je pense à leur travail avec les *caracoles* zapatistes pour aider à mettre en place une radio locale par une équipe de documentation et d'enquête. Je pense également à leurs différents voyages, en Afrique par exemple, qui entreront dans la

dynamique et la matière du *Petit bruit d'à côté du cœur du monde*. Et, depuis, est née cette longue période, toujours actuelle, de la solidarité envers celles qui supportent les exils et les humiliations, les ségrégations de tous ordres. Cette solidarité est d'autant plus forte qu'elle combat les politiques assassines qui ont défini notre Occident, ce « soi » que l'éthique commande de défaire. Déshumanisation des « minorées », des comptées pour rien, *des vauriennes et des vauriens* de la terre. Redonner voix à ces damnées? Non. Redonner lieu et place pour que soit entendue la parole qu'elles n'ont pas à reprendre, car elle ne les a jamais quittées. C'est une oreille pour l'entendre qui les a abandonnées. Même si cette parole n'a trouvé que le refuge d'un rêve⁴ pour sa puissance souveraine, c'est ce rêve qu'il s'agira d'aller respectueusement enregistrer, « au plus proche du lointain de l'autre », comme le dit le psychiatre Jean Oury. Ce rêve, il s'agit de l'inscrire, lui redonner la moindre des choses: une place digne, un horizon d'écoute simple, mais rare, pour qu'il puisse souverainement se dire.

Quant au déploiement, il s'agit d'un travail de dépliage de tout ce dont était grosse la révolution sonore acoustique, celle qui consiste à présenter « le son sans sa cause ». Comment arrivent-elles à opérer cette distinction si fine qu'elle paraît impossible à faire? Surtout pas en méprisant le monde dans lequel elles cueillent les sonorités.

Dans cet art de cueilleuses partageuses, il y a du don et du contre-don. Un don leur est fait, c'est le bonheur de la rencontre dans la prise de son au hasard d'une place de marché yucatan où Carole s'isole, ou d'une rue poussiéreuse à Bandiagara où des gosses et des chèvres piétinent près du micro de J.-Kristoff. Elles s'engagent dans ce geste permanent de la rencontre, toujours un point plus loin, sans pour autant s'y soumettre avec une humiliation d'« artistes engagées », d'« intellectuelles se mettant au service des opprimées ». Elles ne font pas l'aumône, elles respectent la valeur sans prix qu'elles rencontrent. C'est là le moment du contre-don. Un don en échange. À ceci près qu'ici, l'échange existe comme circuit, pas comme une réciprocité binaire et fermée. Quand on reçoit un bien, il s'agit de le donner à son tour, mais ailleurs, à d'autres. Peut-être pourrait-on parler d'un « double-don »: on est dans un champ du don généralisé, le champ de l'échange et du symbolique. Ces sons qu'elles ont reçus, elles les redonnent ailleurs, elles les transmettent. « Ça rend bien » pourrait être un compliment tout à fait adapté à ce que visent leurs performances. Ce faisant, elles font exister ce son en en faisant circuler les usages; et dans ce circuit, elles œuvrent à en augmenter et déployer la valeur.

.....
4. Depuis 2007, parallèlement à leurs autres activités créatrices, les Kristoff K.Roll constituent une bibliothèque de récits de rêves. Cette bibliothèque contient actuellement plus de cinq cents récits de rêves dans une quarantaine de langues. Il s'agit d'une pratique majeure, au long cours, de leur univers créatif.

Il y a une économie propre à leur art, par le travail sans fin et sans relâche qu'elles produisent. Leur art de cueillir et de reproduire ces sonorités n'est pas à entendre d'une façon habituelle, celle d'un « discours » avec des « objets », des « thèmes », des « causes » ou des « projets », mais une certaine façon d'accueillir et d'habiter le monde, du monde, des mondes. Et cela, par une double disposition : disposition à écouter, façon d'être au monde qui constitue leur voyage et leur discipline, mais aussi disposition au sens de ces traces qu'elles recueillent, et qu'elles respectent en les cabossant, en les redistribuant, en les partageant — sans oublier les sources d'où elles sont nées, c'est-à-dire dans l'existence concrète de personnes, de groupes, de cultures. C'est leur travail quand elles créent leurs *Séances d'écoute au casque*, ce que l'on surnomme souvent leurs *Siestes sonores*, et où elles donnent des sons, des paroles à leur public. Mais c'est également dans leur position vis-à-vis des sons qu'elles accueillent qu'elles opèrent ce travail. Ces paroles, à la fois elles réussissent à les respecter dans leur nudité, et à en faire la substance libre de leur création.

Les Kristoff K.Roll ne sont pas des porte-parole, elles sont des offre-parole, en même temps que des offre-écoute.

Dans le creux d'une rencontre possible. Praxis sonore

**Au sujet des pratiques électroacoustiques des Kristoff K.Roll,
j'ai parlé à plusieurs reprises d'une *praxis sonore*.
Qu'entendre par ce terme ?**

Praxis sonore

[TENIR BON SUR L'ESPACE D'UNE NON-RÉPONSE-ATTENDUE]

Quelles sont les conditions concrètes pour que la fragilité — celle d'un son, d'une parole, d'une présence — devienne possibilité d'une richesse et non condamnation à la faiblesse ? Là est le questionnement à l'origine de toute *praxis*.

Ce métier d'artisans créateurs travaillés par du sonore, et faisant de ce dernier le langage par où elles partagent leur espace de travail et d'existence, les Kristoff K.Roll en font une *praxis*. Une *praxis* n'est pas seulement une pratique au sens habituel, général ou social, mais une pratique libératrice où les sujets praticiennes travaillent avant tout à devenir maîtresses de leur production, de ses moyens comme de la valeur produite, elle-même indissociable de la valeur existentielle (personnelle ou collective), et de la valeur du milieu de vie et de travail en soi. Et in fine, c'est le milieu lui-même (parce que souverainement autogéré par ses sujets) qui devient la dimension agissante fondamentale, dans le travail profond de la valeur qu'est une *praxis*. La *praxis* est tout autant un concept pratique, qu'un concept spatial, qu'un concept subjectif¹. Plus qu'une pratique, c'est un travail profond qui a lieu, travail de tout l'être, *poiesis* qui prend tant les formes, que les puissances, que les désirs : travail vivant, dans lequel « il y a du jeu », aire de liberté indispensable pour que la puissance puisse ne pas être que la capacité à reproduire un ordre imposé du dehors. La *praxis* est une machine à travailler l'aliénation généralisée (sociale, psychique) : non pas à la nier, mais à la cabosser suffisamment pour y introduire, dans ses failles infimes et intimes, la possibilité d'une création libre — et qui sait, en retour, ne pas laisser indemnes les figures crues imposées de l'aliénation. Guattari proposa jadis de distinguer entre groupes-assujettis et groupes-sujets. Les Kristoff K.Roll

.....
1. Pour une discussion plus étendue du concept de *praxis*, je renvoie à « Qu'est-ce qu'une *praxis* pédagogique ? », in Pierre Johan Laffitte, *Pédagogie et Langage. La pédagogie institutionnelle, à la rencontre entre sciences du langage et sciences humaines*, Paris, L'Harmattan, « Cognition et formation », 2020, p. 229-259.

sont un groupe-sujet². Leur métier, elles l'ouvrent au hasard de la vie, de l'imprévisible désir, de l'incalculable arrivée d'un dehors, d'une altérité. Car c'est aussi avant tout cela, une praxis: une machine à régler l'ouverture au monde, au contingent, au désir, à la vie.

Cette ouverture opère autant en direction du dehors que de façon interne. La praxis des Kristoff K.Roll, c'est d'instaurer le passage des sons, le passage entre les sons et notre passage parmi les sons: le langage, le sens, sa vie. Du passage possible, infini, pas univoque, ni de l'art documentaire ni de l'art au service d'une cause (les deux n'ont rien d'indigne!). Ils instaurent une machine à passage. Ensuite, en ce qui concerne le choix qui fait que tel passage, et pas tel autre, fait sens pour chaque subjectivité, cela ne regarde, justement, que le sujet. La praxis des Kristoff K.Roll, pleine de sa poiesis tout à elles, cette invention chaque fois relancée, se présente à nous toujours sous des visages différents, et, sauf cas rare (et donc significatif), aucune de leur œuvre n'est reproduite, répétée. Mais en tant que machine, leur éthique consiste à laisser la part de la rencontre et du hasard au sujet qui gît en chacun d'entre nous, inconscient et inaccessible, mais qui est bel et bien cette présence qui frissonne quand, rare, mais bouleversante, advient une rencontre à régime d'art.

On peut le dire autrement: décider d'instaurer une praxis en lieu et place d'une pratique macrosociale (une pratique étiquetée « artistique » n'est en rien vaccinée contre l'aliénation macrosociale), c'est *instaurer l'espace d'une non-réponse*. Instaurer, et faire tenir bon, l'espace et la durée d'une non-réponse-attendue, refuser de faire fonctionner les « adaptations » à la réalité, de conforter les attentes « naturelles » des gens qui sont « naturellement » là pour en avoir pour leur argent, et trouver du plaisir à écouter de la musique, même un peu originale. Tenir bon sur cette non-réponse, sans pour autant mépriser les gens qui ont le désir de venir, au moins, attendre eux aussi que quelque chose vienne. Quelque chose doit donc inter-venir, et qui ne soit pas attendu, pour que, qui sait, quelque chose de singulier advienne et fasse rencontre.

Cette définition de l'établissement d'une praxis vaut d'autant plus dans le cas des Kristoff K.Roll, dont le point premier est l'énoncé acousmatique de présenter un son sans sa cause. Traduit, cet adage peut se dire: tenir bon sur la proposition d'un son sans l'accompagner de la réponse attendue de son origine. Ce que font les Kristoff K.Roll, c'est instaurer un lieu où tenir bon ensemble sur

cette non-réponse-attendue par l'auditorat. Il s'agit donc, en ce qui les concerne, d'une *praxis sonore*³.

[CHEMINEMENT DU SON VERS LA RENCONTRE]

Ce simple travail de tenir bon sur la non-réponse-attendue, ce n'est pas seulement un travail présenté sur scène: ce n'est pas seulement une production dont l'émission est mise en scène. C'est un travail qui concerne immédiatement la réception de ces sons dont elles sont les passeuses autant que les cabosseuses. C'est là tout un autre chamboulement, dans la distinction établie entre le lieu de la scène et celui de l'audience. Les Kristoff K.Roll s'inscrivent dans cette révolution électroacoustique qui ne date pas d'hier; leur problématique propre, c'est de lui *demeurer fidèles*, ce qui est tout aussi difficile: fidèle au devenir révolutionnaire, à la permanence de ses effets, par-delà les avènements sociaux d'une révolution, souvent décevants⁴. Sur le plan politique, c'est une condamnation de la dimension sacrée dont la scène serait l'un des derniers bastions — les Kristoff K.Roll sont punk à ce titre-là (et quelques autres). La forme de remise en cause de cette distinction est la multiplication des dispositifs scéniques qu'elles proposent, et qui peuvent, c'est leur bonheur, s'adapter, se cabosser et se métisser de tous les hasards possibles bien au-delà des « plateaux » aux codes habitués. Mais dans ce geste, ce n'est pas qu'une orientation idéologique qu'on peut lire, c'est avant tout un rapport au son, au long parcours de l'existence de ce son qui elle aussi dépasse le schéma figé émission/message/réception: cette rigidité, qui semble convenir à la vision « communicationnelle » d'un idéal sociolinguistico-centré, se dissout comme un calcul rénal. Le son émerge d'une rencontre, sa trace s'inscrit bien à partir de tel instant, de tel point, mais déjà cette trace doit être recueillie — quelle « feuille d'assertion » peut alors lui faire un accueil efficace, qui l'entende au lieu de la laisser se perdre dans l'air? Le geste et la pratique de la prise de son sont un continent à eux seuls, mais le principe qui les guide est tout aussi présent lors de la performance: et pas seulement dans la présence fréquente des « bandes de copines d'improvisation », que ce

.....

3. Il serait inexact de parler seulement d'une « praxis électroacoustique », et erroné de parler d'une « praxis musicale », même si de fait, on se situe bien de façon générique dans le champ macrosocial du musical, catégorie qui organise la production et la consommation du sonore à régime artistique dans la doxa occidentale, horizon dans lequel s'intègre la pratique de musique électroacoustique des Kristoff K.Roll. Mais la singularité de leur praxis ne peut se fondre dans ces deux catégories génériques. Je reviens en toute fin de cet essai sur la dimension nécessairement restreinte de toute logique praxique (cf. vol. II, p. 37 sq.).

4. Je pense ici à Deleuze, qui, à l'entrée « Gauche » de son *Abécédaire*, rappelle combien le devenir révolutionnaire des peuples ou des personnes n'a rien à voir avec l'avenir d'une révolution, qui est toujours peu ou prou d'échouer. Cf. Pierre-André Boutang, *L'Abécédaire de Gilles Deleuze avec Claire Parnet*, produit par Paris, Éditions Montparnasse, trois DVD, 2004.

.....
2. Cette dimension de la praxis comme libre maîtrise résonnera fortement lorsqu'il sera question de la notion de *maîtrise* sur le plan artisanal et technique (cf. vol. II, p. 07 sq.). Quant à la notion de « groupe-sujet », je l'emprunte à Félix Guattari; cf. en particulier « Qu'est-ce qu'un groupe? », repris dans *Psychanalyse et Transversalité. Essais d'analyse institutionnelle*, Paris, François Maspero, « Textes à l'appui », 1972.

soit en quartet, en quintet (*Actions soniques; Cinq 102*), en trio (*La pièce; Chants du milieu*), en septet (*360°*), et d'autres formations souvent éphémères, ou dans la venue impromptue de femmes frappeuses de micros comme dans la pièce *Partitions pour microphones*.

Par delà ce point de rencontre, quel est le cheminement sémiotique du son (qui ne se réduit pas à son trajet physique)? C'est ce que questionne le seul fait de la multiphonie, c'est-à-dire de jouer sur tout l'ensemble électroacoustique d'amplification, les enceintes, ces bonnes vieilles baffles, ou avec l'*acousmonium*, l'orchestre de haut-parleurs. L'enceinte et le micro sont des procédés de transmission autant que de transformation. Ce trajet n'est pas agi que par le son ou ses moyens techniques de propagation. Le dispositif n'est pas qu'artifice, il est participation aussi des corps et de l'humeur variable qui les habite, les meut et les ouvre à recevoir ces sons, ces soins. D'où le souci apporté aux conditions de partage et de propagation des sons, par exemple avec les *Nagrala voleurs de sons* au casque, avec les déambulations du public parmi le champ d'enceintes, ou devant la façade d'un immeuble...

Ce trajet ne doit pas être réduit à sa manipulation réelle: sinon, on retomberait dans une approche positiviste de la production des conditions d'une expérience esthétique acoustique. Le cheminement, c'est ce qui défige les sons sans rien y changer, dans le monde infini où ils viennent faire piqûre, et où ils sont à la fois emportés dans l'univers intime de chacune, et embrayeurs de ces univers autour de leur matière singulière, interchangeable — d'où l'importance du grain d'une phrase en tamoul, pachto ou peul, d'un frottement de papier alu, d'un cercle tracé au micro contre une paroi au crépi vieilli, d'une balle qui roule sur des cordes, d'un masseur de tête électrique qui vibre sur un petit gong en cuivre, d'une tôle secouée, d'un souffle dans une paille, d'une voix dans une théière, d'une toupie sur un tambour, d'un archet sur une senza, d'une boule de papier crépon rouge frotté autour d'un micro sur pied... Dans cette incalculable surprise, c'est une montée progressive du langage sonore à régime d'art qui peut advenir pour l'auditrice. L'invitation des Kristoff K.Roll à tourner autour de la scène où elles travaillent — dans la *Bohemia*, ou encore pour le quintet d'impro franco-québécois *Tout le monde en place pour un set américain* —, la « mise en scène » de leurs modes concrets de production sonore, sont autant de façons de faire entrer dans la production de ce lieu chaque corps, chaque oreille désirant entendre et se laisser pénétrer par du son.

Attirails et taraillettes. Outiller la rencontre

Pour que la fragilité devienne ce qu'elle est, et se transforme en richesse (encore une affaire de *Gestaltung...*), encore faut-il que soient concrètement construites les conditions d'existence et de respect d'une telle fragilité *en tant que fragilité* et pas en tant que faiblesse dominée. Cette construction, c'est l'étoile polaire de tout le travail des Kristoff K.Roll, de leur carrière au long cours, fil directeur qui ne s'est jamais ni brisé, ni tordu. Leurs coopérations diverses, comme avec l'équipe d'Athénor, évidemment (il faudrait aussi aller voir du côté de leurs participations, parfois initiatrices, à d'autres collectifs: festivals, revues, radios, etc.), témoignent de cette recherche, dans l'espace social et économique, d'un milieu apte à accueillir leurs propositions, aussi paradoxales au regard de la culture dite populaire qu'au regard des tendances de musique électroacoustique bénéficiant d'une position dominante (toute relative) dans le champ des arts vivants. Mais c'est aussi, pour chacun de leur dispositif, la logique profonde de l'organisation de l'espace qu'elles ouvrent à la rencontre. Toute leur œuvre peut être lue comme un outillage, la patiente construction d'un appareil de pertinence, théorique autant qu'esthétique, pour tenir bon sur ces non-réponses-attendues, pour résister à la pression ambiante qui aime « organiser les rencontres », c'est-à-dire les classer en autant de places prédéfinies dans le champ de l'offre musicale — c'est-à-dire tuer toute possibilité d'une rencontre véritable, dans sa modalité d'incalculable, pour laisser la place à une cérémonie d'appartenance et de renforcement des consensus déjà assurés. Tenir bon sur la durée, à l'échelle d'une carrière, mais aussi à l'échelle d'un spectacle. Savoir instaurer la durée nécessaire pour qu'une rencontre puisse avoir la chance d'opérer, c'est cela, la pertinence: rendre possible qu'embraye du sens, tout en sachant que, précisément, rien ne décide à l'avance si, dans l'intimité subjective de chacune, du sens émergera à être-là, ensemble parmi du sonore, dans une proposition qui prend le risque de ne rien imposer. La pertinence d'une boîte à outils n'est rien sans la présence bricoleuse, individuelle ou collective, qui s'emparera de ces outils, tâtonnera et en assumera les conséquences.

En guise de boîte à outils, peut-on avoir une plus belle présence que ces tables à jouer, ces petites tentes d'enfants nomades que, rituellement, Carole et J.-Kristoff installent comme autant de possibles à portée de main, comme des étals de marché où ce qui s'échange, ce ne sont pas des biens marchands, mais des ouvriers à sonorité bizarre, des bouches à reprendre, répondre ou lancer? Tout un monde peu à peu s'installe dans un moment d'improvisation avec Daunik Lazro, ou tout simplement avec l'ambiance qui s'instaure dans

ce lieu commun singulier d'une soirée dans un théâtre ou d'un après-midi de siestes au casque : les Kristoff K.Roll dépliant sous nos yeux leur caravane, comme une artisane viendrait nous offrir son atelier, sans lequel elle ne pourrait rien faire avec nous. Elles la déplient, matériellement. Elles la laissent se déployer dans l'espace dont elles disposent, un plateau de Radio-France ou un petit étal du marché de Montreuil, comme un tout vivant qui ne s'épanouit qu'en tenant compte de l'environnement dans lequel il lui est donné, pas le choix, de croître : ici, maintenant, avec ces autres présences tout aussi singulières, et incalculables. La scène où *performent* les Kristoff K.Roll est une ex-plication, un dépliement de ce que tout leur art implique, récolté et engrangé depuis tant d'heures de vol, tant de rencontres heureuses ou pas. Tout ce qu'implique ce qui se déplie sur cette scène, c'est rien de moins que leur *praxis*, la mise en œuvre de leur *poiesis*, *hic et nunc*. Mais ce qui naît de cela n'est rien moins que réductible à la somme de leurs tours, rouages, et autres petites *taraillettes*⁵ ou sons engrammés mis à la disposition de leur improvisation.

Contre la pression des « ça-va-de-soi » de nos réflexes auditifs et musicaux, les Kristoff K.Roll installent, disposent leur attirail. Cet attirail en lui-même porte toute la substance de leur langage. Elles remuent ces présences sonores, et ce faisant, déjà, elles augmentent l'aire de la scène. En remuant ainsi, en produisant ces sons défaits de leur cause habituelle, elles tiennent bon. Tout simplement, en agissant leur simple puissance de créer, de proposer, des sons-langage. Ces sons se répandent, ils répandent leur improbable présence, ils se disposent dans l'espace : échos, coprésences, réponses... Cette disposition n'est pas immédiatement identification : ni identification à la source, donnant au son une valeur documentaire ou « réaliste », ni identification par intégration à un traitement dans le code d'une écriture musicale attendue — mise en cadence, repérage de rythmiques « parlantes », mises en mélodie et harmonisation plus ou moins orthodoxes (« classiques ») ou hétérodoxes (dodécaphoniques, *free*, bruitistes, etc.). Il y a disposition sonore, qui d'emblée engendre comme un pneuma : « Ça respire », et avec un peu de chance, ce souffle se partage, et contamine l'assemblée. Cette disposition sonore se fait disposition physique, visuelle et gestuelle. Ces gestes soit entrent en dialogue avec les sons — une chorégraphie, par exemple —, soit produisent du son : quand la danseuse manipule des sources sonores, quand plusieurs femmes viennent taper du micro comme d'autres broieraient du mil, ou quand un ami en exil vient gratter la paroi d'un micro qui, d'enregistreur, se fait immédiatement source du bruit enregistré, et amplifié dans toute l'aire du pneuma sensoriel où le son est le principe accueillant et moteur. Ces gestes ne sont pas une *illustration*, mise en vision du geste produi-

sant le son, il sont eux-mêmes porteurs d'une situation inédite qui *crée* le son, et engendrent sa *portée* : à l'invitation de Carole qui, dans ce geste symboliquement fort de la femme pilant le mil, a trouvé une violence tout aussi symbolique mais également physique — il faut entendre le son produit... —, tous ces micros cogent sur le sol de la scène, et donnent naissance à une aire de coprésence où les affects n'épargnent aucune oreille. Cette violence parle. Que dit-elle ? Pas une signification unique : chaque oreille est là, accrochée à une série de mains tenant ferme des micros dont la sensibilité électrique ne « traduit » pas, mais transmet, le choc du sol, à travers des sources amplifiées qui nous entourent ; mais chaque oreille n'est là qu'avec, en arrière-fond comme « machine à encaisser », c'est-à-dire un corps, une mémoire, un imaginaire, une danse pulsionnelle — autant de bifurcations en un nombre infini qui doit faire la loi à notre névrotique besoin de « signification », de « transmettre un message », d'illustrer une cause (les féministes en Carole et J.-Kristoff n'ont nul besoin de pancarte...).

Le lieu commun singulier d'une rencontre

Cette disposition n'est pas une prédisposition à rentrer dans le rang de significations plus ou moins attendues. C'est un dispositif qui ouvre les possibles cheminements au travers des sons et des mondes qu'ils suscitent. C'est une machine à rendre possible des rencontres qui s'installe quand les artisans produisent leurs sons. Ces piqûres entre ces bouts de présence, oreille-charriant-un-monde-corps, maintenant-un-micro-cognant-du-plancher, ce sont autant de « points de bifurcation » dans le partage des sons et dans le flux qu'ils charrient. Là, il peut advenir de la rencontre. Ces piqûres sont tout sauf automatiques, tout sauf calculables dans leur advenue. Toute rencontre est locale et incalculable, car ce ne sont pas des blocs massifs qui se rencontrent, ce sont des points singuliers. Une rencontre est de l'ordre du singulier, pas de l'ordre du général. On ne peut pas « organiser une rencontre », car alors, soit il s'agit d'un navrant mariage arrangé, soit c'est un désastre, soit c'est malgré tout cela une naissance, mais bâtarde, car n'advenant inévitablement pas là où on l'attendait. Certes, une rencontre peut toujours ensuite être expliquée, traduite dans un langage partageable par d'autres ; la rencontre aux confins de deux cultures peut se propager, selon les réseaux et lignes de cristal propres à chacune de ces cultures, selon leurs langues et repères propres. Mais ce qui fait le propre d'une rencontre, c'est au moins que deux minutes (ou deux générations) auparavant, ou dix mètres (ou dix stations de métro) plus loin, ou s'il n'y avait pas eu telle

5. Ce mot francitan (mi-occitan, mi-français) désigne les petits jouets bricolés ou de peu de valeur avec lesquels jouent les enfants, par exemple à la dînette.

institutionnalisation d'un désir ambiant, cette rencontre n'aurait pu avoir lieu. Le point de naissance d'une rencontre, c'est sa contingence.

Enfin, la vérité d'une rencontre n'a pas forcément de suite⁶, sa puissance n'a pas pour mesure la longueur de sa descendance, mais le retour neuf de ses effets, sous des formes elles-mêmes les moins attendues, mais infailliblement reconnaissables au moment où nous co-naissons l'une à l'autre. Si une rencontre se définit en ceci qu'elle prête à conséquences — et que la subjectivité concernée par cette rencontre consiste précisément à assumer ces conséquences —, le temps et l'espace qu'elle ouvre n'ont pas pour ambition d'être mesurés à l'aune des empires.

Que font les Kristoff K.Roll, ou plutôt qu'est-ce qui s'opère dans ce qu'elles rendent possible ? (Car nul besoin d'une « conscience » à un tel geste qui plonge dans leur éthique la plus profonde.) Elles proposent les conditions pour une rencontre, c'est-à-dire qu'elles mettent en œuvre, radicalement, c'est-à-dire à la racine de leur langage, une logique ouvrante. Une rencontre, ça marque ; ça marque un avant et un après ; ça marque un caractère du sceau d'un événement, ce qui évite aux tempéraments de chacun de subir un destin inamovible. Chaque tempérament imprime à l'occasion de la rencontre, à l'objet d'attention partagée, une orientation qui témoigne de ce que des mondes irréductibles les uns aux autres se cognent ensemble. Mais ce qui se crée alors constitue le *lieu commun* de leur rencontre : même sur le mode de la violence ou du conflit (d'interprétation), une rencontre *a lieu*, ou n'est pas. Sauf qu'une rencontre est singulière : peut y compter, certes, le repérage « objectif » de ce lieu — repérage auquel répond la question générale, fameuse : *Quand y a-t-il art*?⁷ (ou : quelles sont ses conditions d'advenue sociales, psychologiques, techniques, organisationnelles, culturelles, etc. ?) —, mais ça n'y compte pas pour tout, et le peu qui échappe à ce compte est peut-être ce qui demeure l'essentiel, en matière de singularité. Une rencontre ne peut être qu'un *lieu commun singulier*. Lieu proposant un possible commun, qu'il s'agit de faire advenir dans l'échange, un certain partage. Partage des tâches : émettre, recevoir, accepter, investir, renvoyer plein... Partage de la valeur de ce qui se crée : un son émis, proposé, n'est pas assuré

.....
6. Parfois, il vaut mieux qu'elle n'en ait pas. Je pense à la rencontre que fit la philosophie de Deleuze avec la peinture de Bacon dans sa méditation de *Logique de la sensation*. Le peintre à sa lecture aurait dit : « On dirait que ce type était derrière mon épaule quand je peignais mes tableaux ! » (selon Joachim Vital, dans *Adieu à quelques personnages*, Paris, La Différence, 2004, p. 228, cité par François Dosse, *Gilles Deleuze Félix Guattari. Biographie croisée*, Paris, La Découverte, « Poche », 2007, p. 528). Mais le déjeuner qu'imprudemment on arrangea alors entre eux fut, paraît-il, d'un inintérêt des plus désolants...

7. Il s'agit du titre d'un article important de Nelson Goodman, « Quand y a-t-il art ? », initialement paru en 1977, repris dans Gérard Genette, éd., *Poétique et Esthétique*, Paris, Le Seuil, « Essais », 1992, p. 67 sq.

de rencontrer un écho sur la membrane vive du public. Ça ne vibre pas toujours ; parfois, ça rebondit durement, ça rejette le son plus que ça ne le renvoie transformé ; parfois, le son part se perdre dans l'indifférence. Mais rien n'y change : autant le public est d'emblée dans le « pas de choix », dans le pari de ne pas savoir ce qui va arriver, autant les deux sonoristes doivent elles aussi se tenir dans cette indécidabilité. Elles se tiennent dans cette position d'embaras⁸, de voir leurs sons leur échapper, se gonfler des affects rencontrés, partagés, rassemblés et parfois de façon très inattendue. Elles se tiennent dans cette « intranquillité » qui tient au fait que, quand on accepte que la vie n'est pas du papier à musique, alors nos outils et nos petits montages peuvent ressortir cabossés de l'échange. Mais ce qui est sûr, c'est qu'alors, il y a bel et bien échange, c'est-à-dire production d'une valeur. Valeur humaine, qui imprègne les signes qui circulent et se gonflent d'une étoffe à la fois commune et intime, hétérogène (sinon, l'intime adhésion se fait soumission homogène : à un message, à une esthétique, à une messe culturelle plus ou moins chic). Le cabossage est la condition *sine qua non* de la boîte à outils du sens. Dans tout échange, il y a toujours une perte, évidemment nécessaire au frayage et à l'apparition d'une source nouvelle. C'est à cela que, en position de don lors d'un spectacle, les Kristoff K.Roll se tiennent prêtes, et se prêtent comme des passeuses et des instauratrices de rencontre possible, exactement comme elles s'y disposent dans l'autre lieu de leur production sonore, quand elles voyagent, en position de recueillir les petits sons du monde parcouru.

Ce qui caractérise l'efficacité de ce lieu, c'est la façon dont il s'instaure, à la fois intégralement matérielle — aucune « transcendance », aucun « miracle » —, et pourtant l'irréductible expérience d'une sortie hors d'une relation doxique, normée, à « ce que veut dire » un son (ou un geste, ou une convention qui lie tel type de son à tel type d'objet, de comportement, de situation...). Pourquoi une sortie hors de cette doxa ? Pour le simple fait que, quand « ça marche », la rencontre, alors souvent, juste après, on « redescend ». On met une seconde, ou plus longtemps, à pouvoir en parler, à se remettre sur une fréquence de communication normale avec les autres autour. On est bien sorti de quelque part — au sens strict, il y a eu ex-stase, mot que Le Clézio s'est empressé de désidéaler, en parlant de l'art comme d'une *extase matérielle*⁹ : matérielle parce qu'intégralement vécue à travers de la matière corporelle, sociale, psychique, sémiotique, et cependant véritable trajet à travers des repères — des lieux communs : des topoi, des *lieux* culturels — qui jusqu'alors n'avaient jamais pris sens, mais qui désormais, aussi longtemps et

.....
8. Je reviens sur ce terme plus loin (cf. vol. II, p. 33 sq).

9. J.-M. G. Le Clézio, *L'Extase matérielle*, Paris, Gallimard, 1967 (rééd. « Folio »). Je reprends ce développement dans « Du vague sonore » (cf. vol. II, p. 14-15) et au dernier chapitre (cf. vol. II, p. 35 sq).

aussi loin que régnera l'aura de la rencontre, garderont vive leur vertu de saisie, de dé-figement de notre écoute et de notre présence au monde. Ce qui se crée, donc, c'est un lieu commun singulier, contradiction tenue, et tenue bon. Et c'est ce que j'éprouve à la rencontre, depuis longtemps en déploiement, avec l'univers sonore des Kristoff K.Roll.

Le parti-pris des choses fragiles. De la fragilité partagée des êtres, et de son souci

[DU PAUVRE]

Le paradoxe, qui n'est nullement une contradiction, mais une lumineuse provocation à l'éthique, survient quand une pièce ou une performance des Kristoff K.Roll engendre une rencontre, qu'elle provoque pour une auditrice une montée à haut régime artistique de ce langage sonore, et que cette rencontre se fait en permanence sous le jour du maigre et pauvre *sonore*. Elle se fait sur le registre de sons le plus souvent simples, quotidiens, humbles, ou parfois très élaborés, mais le plus souvent pris dans cette dimension de l'humour, qui est comme l'équilibre jamais acquis entre le sérieux et le précaire. Du papier-alu ou des grains de riz dans une improvisation multi-instrumentiste, du mime proche de Tati ou de Keaton pour introduire à un montage électroacoustique, et déjà nous sommes dans ce métissage qui marque leur art. Et ce, au milieu de la plus élaborée et valorisée des sémioses artistiques d'Occident : la musique. Un sonore qui accueille emblématiquement la voix des sans-papiers, des exilées, des damnées de la terre, parmi d'autres égales, mais dont la voix et la présence sonore ne sont jamais désarçonnées du tranchant scandale de leur condition...

Accueillir le plus pauvre des sons : ce peut être là la nudité, la radicalité de l'ethos sonore des Kristoff K.Roll. Mais c'est aussi l'impureté, la permanente ouverture au dehors-du-sonore qui fait qu'en effet, dans le travail par exemple des rêves et des récits de vie, on a des paroles, du dire en tant que dire, et pas seulement du vocal, mais aussi du politique brut. Par exemple, la parole des collectifs aidant les sans-papiers en centre de rétention est telle quelle donnée à entendre, dans toute sa longueur. Nulle barrière entre le sonore et le reste, entre leur art et le reste de la vie, seulement le hasard du réel peut entrer dans leur univers comme dans un moulin, où le quotidien hétéroclite est, par le fait qu'il s'agit d'un moulin sémiotique, transformé en hétérogène langagier, en multiplicité de rencontres possibles. Leur univers est radicalement ouvert, voire non intégré, moyennant quoi rien ou presque ne peut risquer de venir le désintégrer, ou le récupérer.

Dans cet « art pauvre », il y a évidemment des traces qu'on retrouve sur le plan politique, et éthique. À ce titre (et parmi d'autres repérages, que je rate sans doute), les Kristoff K.Roll peuvent être situées dans une ambiance moderne et contemporaine des pratiques artistiques comme engagement dans une relation libertaire, révolutionnaire et « écosophique » au monde. Tout à fait parlante est leur proximité avec la poétique d'Édouard Glissant, promouvant une créolisation des langages¹⁰, tout à rebours d'un relativisme culturel souvent teinté d'identitarisme (fût-ce au nom des causes les plus justifiées de revendication, d'émancipation et de décolonisation). Accueillir le pauvre, le contingent, le *fragile*, c'est en soi une position politique. La fragilité n'a pas pour seul destin la faiblesse des rapports de forces sociaux et idéologiques imposés par les esthétiques dominantes : la fragilité peut être l'indice actif d'une richesse.

Le paradoxe, rappelons-le, c'est que ce sont avec des sons les plus humbles, les plus nus — les plus gorgés d'humour, donc loin de toute ironie surplombante —, que les Kristoff K.Roll engendrent de telles possibilités de rencontre. C'est un paradoxe, c'est-à-dire un scandale aux yeux de la doxa, de nos « ça-va-de-soi » esthétiques. Mais cela ne constitue nullement une impasse : c'est ce en quoi ces deux écouteuses impénitentes changent notre propre langage, donc notre propre parole (et ce, même si nous sommes, d'abord, à notre tour, en position de pure et seule écoute).

En quoi la fragilité peut-elle être richesse ? C'est un choix profondément éthique, en-deçà même de sa dimension politique : choix d'orienter notre accueil dans un *parti-pris des choses fragiles*, parti-pris de la fragilité des êtres, humains ou autres. Ce parti-pris en faveur de la fragilité ne dessine pas seulement une esthétique, une *qualité* dans le langage et son orientation. Elle agit concrètement, activement, dans le monde. Et cela, à tous les étages du lent processus de production poétique des Kristoff K.Roll, à chaque étape de leur respectueuse enquête du réel par le son. L'efficacité sémiotique de ce geste des Kristoff K.Roll s'étoile dans plusieurs directions. Il y a évidemment le travail proprement artistique qu'elles approfondissent dans leur construction électroacoustique. Mais il y a aussi ce qu'elles produisent concrètement, ce *geste* de *venir accueillir*, là où rien n'aurait attendu une telle écoute, l'étoffe existentielle de paroles et de rêves étranges portés par des langues étrangères.

[DU RÊVE ET DE SA POSSIBILITÉ DE NE PAS LAISSER MOURIR LE MONDE]

Rien ne le montre mieux que leur façon d'être et d'agir lors de leurs « récoltes » de rêves et de langues. Récolter des récits de rêves, après l'avoir fait de récits de vie, est une quête de longue haleine au fil de la vie

.....
10. Et à cet égard, le traitement de ce langage parmi d'autres qu'est la langue sera analysé au chapitre 7 (cf. vol. II, p. 28 sq.).

de J.-Kristoff et Carole : richesse tous azimuts, existentielle, politique, imaginaire, quelles que soient les langues des personnes enregistrées. Et comme cette vie n'est pas fermée au politique, il se trouve qu'avec leur fille Anahí, la famille est allée travailler dans la jungle de Calais. Couper des oignons le matin, comme aider les sans-papiers dans leurs démarches ou les protéger devant des centres de rétention, comme jadis aller dans un *caracol* aider à la naissance concrète d'une maîtrise radiophonique du sonore dans la lutte politique zapatiste. Et l'après-midi, eh bien, que faire quand on est musicienne électroacoustique ? On se promène, et on écoute, on guette la rencontre — pas facile, très glissant, dans un camp où l'on concentre des populations pour lesquelles l'État ne veut rien faire, en tout cas pas les aider à se glisser naturellement dans le tissu d'un pays dont il ne faudrait tout de même pas qu'elles croient qu'il va les laisser réinventer leur vie après l'exil. Malgré tout, malgré les premiers contacts légitimement frissons, voire hostiles, de la rencontre émergea bel et bien, comme partout pour peu qu'on laisse traîner son désir de l'entendre, et qu'en face on ne se sente pas pris pour une souris de laboratoire, ni pour un bel emblème politique, ou artistique, ou dieu sait quelle Cause. C'est entre autres de ces enregistrements que naissent les blues électroacoustiques de *world is a blues*, assurément l'un des sommets de la sinusoïde de leur parcours, qui en a déjà plusieurs à son répertoire. Invitées à un séminaire coopératif¹¹ auquel je participe, elles ont raconté cette expérience. Cela a suscité chez moi une improvisation sur le sens de ce qu'elles font quand elles sont dans cette zone franche de la rencontre, et que je retranscris en l'augmentant quelque peu :

(...) le rêve c'est à la fois un espace, un temps et un langage, qui fait que vous sortez de cette impossible rencontre. Parce que ce que vous voulez faire, il s'agit bien d'une rencontre impossible, a priori. Quand on y va, dans cette jungle, pour faire ce que vous faites, on ne peut qu'y aller avec de gros sabots, avec tout un tas de représentations, etc. Comment y aller autrement ? C'est inévitable.

.....
11. Il s'agit du séminaire « Accueillir les singularités. D'un accueil éducatif, politique et artistique de l'accueil des populations migrantes », que je co-organise avec mes collègues masterantes du parcours « Éducation tout au long de la vie » du mastère de sciences de l'éducation, et doctorantes, dans le cadre de notre « coopérative d'écriture », à Paris-8, et que nous avons co-construit avec une amie grecque, Alexandra Androusou, psychologue de l'Université d'Athènes, et surtout l'une des principales actrices investies dans le chantier de l'accueil par la Grèce de la grande vague de migration de ces dernières années. L'extrait ici cité commence à 1h53mn15s, lors de la séance du 8 avril 2022 (accès direct à la vidéo : <https://youtu.be/50Q0ikZhsAw> ; page de mon site : https://www.sensetpraxis.fr/Seminaires_colloques/Travail_collectif#Accueillir_les_singularités,_un_essai_en_commun_à_mi-course_entre_Balkans_et_Occident).

En revanche, ce que vous faites, c'est que vous vous dites : « OK, on peut pas faire autrement. » [Carole vient de raconter certains accueils plutôt rugueux.] Alors comment faire pour ne pas se laisser enfermer dans cet espace clos, qui n'est pas un monde, mais un espace défini par ce mot d'ordre : « Vous restez là en transit ! » ? Comment est-ce que c'est possible d'être là aussi dans un temps partagé, alors que ce n'est pas un temps, mais une suspension angoissée de toute temporalité normale ? Vous nous avez dit : « Comment est-ce que tu peux parler à un type un après-midi, alors que lui, dans sa tête, tous les soirs, il se dit : "Cette nuit, je vais peut-être enfin me barrer" ? » C'est par définition une rencontre impossible à ce niveau-là. Vous, vous venez dans un temps, dans un lieu, eux ils sont dans un hors-lieu.

Et la question, c'est : Comment vous arrivez là-dedans, alors que le temps est complètement atomisé, qu'il n'y a plus de récit possible ? Car ils sont dans un entre-deux-épisodes de leur vie, et ils ne savent pas comment faire pour s'en sortir. Ils vivent dans une sorte de péripétie en permanence, ils sont prisonniers d'un temps de la péripétie qui n'a ni début ni fin ; ce devrait être une transition, un déséquilibre, mais il ne débouche sur rien, et rien n'a la tranquillité nécessaire pour s'instaurer. Donc c'est une atomisation de l'idée même de péripétie. On parle souvent du temps comme narration, etc. Vous entrez dans des vies qui sont dans une impossibilité de narration psychique. Vous entrez dans un lieu, cette jungle, où les enveloppes psychiques, narratives, déjà sans doute très abîmées, sont totalement battues en brèche, et impossibles à relancer. En tout cas pas de façon consciente, si on est dans l'idée : « Tiens, on va aller faire un reportage, on va essayer de construire des choses en leur faisant prendre conscience... » : non, y'a un truc impossible, là.

Comment vous arrivez à faire le deuil de ça, et en même temps à réinstaurer la possibilité de vous retrouver dans un temps qui survit, qui existe encore ? Quel est le seul temps qui existe, au lieu de seulement attendre ? C'est le temps de l'inconscient, le temps du rêve, car le rêve n'a pas d'âge. Dans son rêve, le type peut se retrouver dans son quotidien, dans son ordinaire, le vrai. Le rêve, c'est quand même cette possibilité-là. Qu'est-ce qui se passe ? C'est l'inattendu le plus total, le plus « inactuel », et en même temps, immédiatement, vous êtes de plain-pied dans quelque chose qui existe, puisqu'il a bien rêvé ce qu'il vous raconte. Ce n'est même pas : « Raconte-moi comment c'était chez toi », parce que c'est tellement douloureux que forcément soit il va refouler 90% du plus important, parce que sinon il crève, soit cela va être une reconstruction totalement vitale, mais totalement fictive — notre ami Ali,

que tu m'as présenté, Carole, au bout d'un moment il en a marre de raconter comment était l'endroit qu'il a dû quitter, sinon il était assassiné. Le rêve, c'est peut-être la matrice pour pouvoir faire renaître du temps, pour pouvoir reproduire aussi un espace. C'est comme une espèce de diastole : vous rouvrez quelque chose qui avait tendance à se refermer comme une huître — et de façon tout à fait compréhensible —, mais sans jouer aux apprentis sorciers. Vous recréez la possibilité d'être ailleurs que dans ce lieu immonde, c'est-à-dire qui ne peut pas être un monde. Vous permettez de recréer ça.

Or vous, vous êtes sensibles à ce qu'il y a justement de moins conscient dans la langue dans laquelle ils vous parlent. Vous êtes sensibles à la voix, au grain, aux mots que vous ne comprenez pas, mais qui pour eux sont porteurs de tout ce monde qu'ils portent en eux et qui leur est à jamais clos, de toute cette culture, bref de ce qu'en sémiotique Hjelmslev appelle la « substance » du langage. À travers les différentes possibilités de la langue, ou plutôt de ce qui passe à travers les langues, vous allez chercher à capter en même temps bien sûr les formes, sonores ou autres, les lieux communs de la culture, etc., d'accord, mais vous allez surtout chercher ce qui fait le plus singulier, le plus contingent, cette « substance du contenu¹² », c'est-à-dire ce qui décide du sens. Et vous la respectez lorsque vous la construisez électroacoustiquement, quand vous mettez en place tout un jeu non pas de hiérarchisation des voix, mais, dans l'espace sonore de la stéréo du casque et de l'écoute binaurale, ou de la polyphonie d'un ensemble d'enceintes, un jeu de disposition des différentes sources de ce grain-là, de cette substance-là. Vous essayez de chercher les places qui seront les moins astringentes vis-à-vis de cette part substantielle de l'existence de ces êtres. Et la première des places que vous cherchez à aseptiser, c'est avant tout la vôtre. Et c'est là que je ressens cette délicatesse que vous tentez d'instaurer depuis votre arrivée dans l'après-midi de la jungle, en disant : « Salut, comment tu t'appelles ? », ou alors : « Est-ce que je dis une connerie si je te demande ça ? », jusqu'au moment où vous essayez de rendre cet échange dans un disque ou lors d'une performance : toujours, avec votre présence que vous cherchez non pas à nier, mais à amoindrir le plus possible, tout en en assumant les conséquences. Vous vous tenez dans un retrait. C'est cette impression-là.

Et il y a vraiment une recréation. Vous essayez de voir quels sont l'espace et le temps, sous-jacents, qui leur permet de tenir le coup dans ce qui est, je le

répète, un lieu qui non seulement ne peut pas être un monde — encore, ça, ça pourrait être compréhensible : après tout c'est un endroit improvisé comme ça, faute de mieux —, mais qui en fait devient immonde. Immonde, parce qu'on crée, en gros, une régularité qui est la monstruosité même : leur régularité, c'est de se dire : « Chaque nuit je vais peut-être détruire ce dans quoi je suis obligé de vivre durant la journée. » Il y a une quotidienneté de l'idée que toute quotidienneté soit détruite. Il y a création par du langage de la destruction de toute œuvre de langage, je dirais, de toute existence humaine en tant qu'humaine. Cette horreur dont vous parlez dans les camps, c'est celle-là. Vous, vous essayez non pas d'esthétiser ça, de le cosmétiser, pas même pour en faire un beau plaidoyer. Vous essayez d'aller chercher et de respecter les plus petites parcelles où demeure du langage qui ne serait pas trop détruit par cette réalité sordide et indigne. Donc dans les rêves. Et vous construisez du politique en permanence avec ça. C'est ça qui me frappe dans votre travail.

Ce choix, ce parti-pris des choses fragiles, s'il rayonne dans les registres supposément autonomes de l'éthique, de la politique et de l'esthétique, c'est parce que, de façon beaucoup plus cardinale, il se fait dans un geste de langage. Un geste sémiotique. Cela nécessite à présent d'entrer « dans le dur » d'une analyse sémiotique de ce qu'est la sonorité pour les Kristoff K.Roll.

.....
12. Cette discussion autour de l'analyse de la substance du contenu sera reprise (cf. vol. II, p. 20 sq.).

Le son sans sa cause #1. Le fondement acousmatique de l'esthétique des Kristoff K.Roll

La praxis sonore, c'est tenir bon sur cette sonorité, sur cette mise de la qualité sonore en place de principe clé-de-voûte du fonctionnement sémiotique, de « l'art de l'interprétation ». Ce choix, comment les Kristoff K.Roll arrivent-elles à le tenir ?

L'emphase sur le sonore

Cette emphase sur le *sonore*, plus que sur le *musical*, ou le *message* dont leur art serait l'expression, est porteuse d'une poétique matérielle. J'ai évoqué le *parti-pris des choses fragiles*: « sonore » est le nom de cette fragilité signe d'une valeur possible, riche d'une puissance d'existence et de rencontre. On peut même dire que « sonore » est le nom de l'éthique qui oriente la praxis des Kristoff K.Roll. Mais précisément, où situer l'éthique, dans la dynamique du traitement sémiotique (du) sonore ? En un sens, voilà la question qui va occuper toute la suite de cet essai.

Elles ne cherchent à rien récupérer : on ne pourfend pas l'« extractivisme » sans tenter de se montrer à la hauteur. Leur univers n'a pas de hiérarchie ni de centre ou de périphérie, ni de frontière ; cela ne l'empêche pas d'avoir une structuration, d'être une matrice à production de sens et de rencontre, bref d'être langage et monde. Leur univers, il n'est plus possible de le penser selon un repérage hiérarchique ou administré, dont l'idéal demeurerait, bon an mal an, celui d'une intégration lisible selon une possible univocité ; pour autant, cet art n'a rien d'une désintégration totale, d'une anomie complète, ou pur engendrement aléatoire. Ni seul *free jazz*, ni tachisme pur. Certes, en bonnes, en vraies libertaires, la propriété n'a pour elles aucune valeur a priori, et les enclosures et autres frontières sont avant tout des réalités qui les font se tordre de rire, ou se révolter de rage. Mais c'est là encore dans le simple et l'amical d'une ouverture quotidienne que réside l'antidote à un art qui pourrait être pris dans le rapport de forces annexant/annexé, récupérant/récupéré, soumettant/soumis. Fluide et sans identité assiégée, l'aire de leur art laisse entrer tous les courants d'air salubres, tous les visages porteurs d'une demande, d'une gentillesse,

d'une angoisse; en sens inverse, dans la réciprocité du don et du déplacement, cet art peut se trouver chez lui dans le moindre petit bout de terre accueillant, où toujours elles entendront quelque son signalant de la valeur possible à engranger et à faire germer pour le bien commun d'une autre rencontre, ailleurs, dans le circuit relancé de l'échange et du partage. L'art du passage. Dans ce passage, un événement : ça fait sens.

Son sans sa cause. Sonorité. Un travail de neutralisation : le son représente le sujet pour un autre son

Un son, quand il arrive, est immédiatement soit surchargé (de signification, de réception supposée aller de soi, etc.), soit désintégré sous cette charge, et pour finir insignifiant. C'est « tout un art » que de savoir *neutraliser* cette immédiateté; rien n'est plus articulé que l'effort pour rendre un son à sa nudité singulière. Le geste des Kristoff K.Roll *sonorise* le son : il extrait la qualité sonore du réel enregistré, entendu ou produit, sa *sonorité*.

Exister, étymologiquement, c'est sortir du lieu où l'on se trouve. Exister, c'est ne pas se contenter de vivre. Si un son existe, il sort de sa seule place apparente, celle à laquelle on le croit assigné (celui de représenter acoustiquement quelque chose de la réalité : conception mimétique de l'art sonore). En existant, tout simplement, le son se contente d'être lui-même : un son statique, ponctuel, n'est pas un son ; un son n'est que propagation (d'une onde), son être repose dans son mouvement. Dans un son « individualisé », avec un point de départ (d'émission) et un point d'arrivée (de réception), comment définir ce qui est proprement sonore ? C'est sa tension, sans ses termes, ni d'arrivée, ni de départ (si les deux ont encore un sens...). La sonorité, c'est le son sans sa chose, et donc, si on joue sur l'étymologie de « chose », sans sa *cause*.

Il y a du son, c'est même tout ce dont on est assuré, concrètement, là. Quant au reste, quant à « ce qu'il veut dire », « ce qu'il représente », son « signifié », c'est bien ce qui est neutralisé par le geste acousmatique : le son redevient, strictement, un signifiant. Ou, pour reprendre Saussure, une « image acoustique ». En nous forçant à isoler le son de sa cause, à distinguer dans cette présence sonore plusieurs types de places — le son, sa cause, son interprétation —, le geste acousmatique opère en un sens le même geste, révolutionnaire, que celui de la linguistique moderne, celle de Ferdinand de Saussure, qui distingua entre signifiant et signifié et en tira toute la conception contemporaine du signe linguistique, fondée sur une relation absolument arbitraire entre la forme signifiante et le contenu conceptuel porté

par cette forme. Or la leçon structurale est là : « le » son sans « sa » cause, c'est déjà une façon de parler trop individualisée. Un son tout seul, ça n'existe pas, cela n'existe que dans le rapport qu'il entretient avec d'autres sons. En un son, là présent, se donne immédiatement tout un monde sonore pouvant accueillir une infinité de petits grains de sons, toute une toile sonore qui forme cet automatique renvoi constellé. Et dans cette constellation transférentielle, un son fait écho à un autre sans que rien ne puisse décider, parmi cette infinité sonore, lequel fera mouche, fera sens, sinon le libre sautilllement de l'écoute et de l'imagination. Cela ne veut pas dire qu'on pourrait éliminer toute causalité, ni même que ce soit le but de l'électroacoustique : il s'agit de *libérer* le son, ce qui ne veut pas dire l'en disjoindre. La chose, la cause n'est plus la « petite propriété du son », ce qui étiquette tel son à telle réalité, à telle signification. Dans cette constellation qu'implique en lui un son, il y a place pour « de la cause », pour « de la chose » : pour une dimension de cause, de chose, mais aussi pour la dimension d'un sujet en qui cette ivresse sonore serait soudain, enfin, saisie par « de la cause, de la chose », mais des causes et choses libérées, libératrices, ouvrantes.

Paradoxalement, un tel amaigrissement le surcharge : car alors, sa pure sonorité peut être happée par toutes les projections possibles de son audiorat, aspirée par toutes les attractions de notre imaginaire : le son entre alors dans une centrifugeuse à images (pas seulement acoustiques) et à ressentis, qui le font repartir ailleurs. Il devient constellation de causes ou de choses *possibles*. Le son fuit dans un devenir qui n'a rien à voir avec le point à partir duquel il a été émis — et dont, par principe, ses émetteurs (ou transmetteurs, car J.-Kristoff et Carole elles-mêmes en furent d'abord les récepteurs, réceptacles autant que scribes, au travers de leur matériel d'enregistrement et de leurs performances) l'ont émané par simple suture. Du son, rien que du son — Ensuite, qu'il se dém... « Dém...-toi, dém...-nous, ensemble si possible, pour que cette présence sonore se déploie, produise des échos, l'espace d'une rencontre. »

Ce son devient poupée russe sans fin, sans fond — il n'y a que des individus d'individus, etc. : il n'y a au fond d'un son que d'autres (choses, qui elles-mêmes appellent d'autres) sons, etc. L'existence du son s'étoile aussi dans d'autres directions que le creusement de sa limite bien tracée et close. Ce que Carole et J.-Kristoff ont déjà entendu ou produit en guise de son appellera à leur oreille des sons toujours plus étranges, étrangers ; ces sons se retrouveront dans l'incalculable de leur improvisation, et chaque fois, entre ces deux moments, il circulera du sens.

Un son représente quelque chose pour un autre son : automatisme du renvoi, écoute associative permanente, machine à rendre possible une existence de sons qui se repèrerait dans ses étapes, autant de sons pointés, émis, proposés, mais dont le sujet, la cause véritable, ne cesserait de rester, invisible, ce qui circule, saute,

à travers eux, tel un mana toujours là, mais à jamais hors de capture. Le sujet circule entre les sons. Un son représente le sujet pour un autre son.

Il y aurait un traitement du sonore par du sonore ? Qu'est-ce qui interprète et relance cette matière sonore ? Du sonore, du geste sonore : de l'écho. Que l'interprétation, c'est-à-dire le déchaînement de la vérité de cette matière sonore, ce soit encore du sonore, c'est une majeure sémiotique : le sonore relance le sonore par les moyens du sonore. Autant dire qu'il n'y a pas de méta-discours, et qu'il n'y a que des déchaînements de possibles dans leur *présentation*, dans leur *disposition*. Dans le maintien du sonore comme seul discours, bien qu'intégrant du dire en tant que dire (dans leurs blues, mais bien avant, au moins dès *Le petit bruit d'à côté du cœur du monde*), du musical en tant que musical, du geste en tant que geste (et ce, jusque dans le muet à la Tati de J.-Kristoff et ses tours de magie dans *L'égaré*), on a la proposition d'une figure créatrice non seulement radicale (fidélité au sonore à la racine), mais extrême : un discours dont l'enjeu est de savoir comment faire en sorte de ne pas laisser récupérer *in extremis* le sonore par d'autres langages musicaux, politiques ou théoriques plus « acceptables », c'est-à-dire plus porteurs de signification (et non de sens), et d'enrégimentement substantialistes.

Mais pour autant, un son ne renvoie pas n'importe comment à n'importe quel son : il renvoie à *peu importe quel* son. L'art de l'improvisation sonore ne se fait pas au hasard, mais dans le hasard. Dans l'univers des sons, une fois allégés de notre croyance en leur cause (l'occasion réelle de leur production concrète, qui nous permet « d'identifier » son origine, c'est-à-dire de l'identifier à cette origine — ah, ce besoin d'identité, de prendre conscience, de com-prendre...), l'ouverture n'en a pas moins sa logique. C'est cette logique de l'ouvert que met en œuvre la praxis d'art des Kristoff K.Roll. Elle est « greffe d'ouvert », pour reprendre Oury (qui emploie ce terme au sujet de la clinique des psychoses, et surtout des schizophrénies). Mais, à condition d'être une telle pratique de l'ouvert, lutte permanente contre notre propre tendance à fermer — à « refaire toujours le même disque », surtout s'il fonctionne bien ! —, l'art est une des thérapies du milieu comme du sujet les plus hasardées, mais aussi les plus efficaces, et parfois victorieuses, fût-ce pour un temps, contre la connerie ou contre l'enfer¹.

.....
1. On rejoint ici une réflexion autour de la fonction thérapeutique de l'art, dont la proximité est très grande avec les chapitres qui suivent : la sémiotique peircienne de Michel Balat, que le prochain chapitre va présenter, s'ancre dans le champ de la psychiatrie, mais aussi de l'art-thérapie, où Florence Fabre, art-thérapeute fondatrice de l'association Art&Motion, structure un chantier permanent associant art, clinique et sémiotique (il importe de distinguer la fonction thérapeutique, qui peut concerner toute praxis, la praxis artistique, ou pédagogique, autant qu'une praxis clinique, par exemple, et l'ensemble, à proprement parler, de l'art-thérapie entendu comme pratique et comme théorie). Cf. www.art-motion.fr et Laffitte, Pierre Johan, « Dans le silence, la fabrique du dire. Variations sémiotiques et pédagogiques sur le silence langage », *Spirales* n° 67, 2021.

Le son sans sa cause #2. Le fondement sémiotique de la praxis sonore

On parle de logique, de langage, de sonore ; le sonore, en effet, est langage. Une logique de signes, tout autant une théorie du langage : une sémiotique. Tel est le nom de la boîte à outils conceptuels à laquelle je vais puiser, et il s'agit donc à présent de poser ce plan sémiotique sur lequel je souhaite désormais questionner la praxis sonore des Kristoff K.Roll.

Dans les plis de la sémiose

[BOÎTE À OUTILS SÉMIOTIQUE, MATÉRIALISME DE CETTE APPROCHE]

De nombreuses ambiances théoriques existent en sémiotique ; quant à moi, j'aurai essentiellement recours à deux d'entre elles.

La première est celle de la sémiotique pragmaticiste de Charles Sander Peirce, telle que je l'ai rencontrée au travers de l'œuvre de Michel Balat, psychanalyste et mathématicien qui a fertilisé le champ de la psychothérapie institutionnelle avec cette logique des signes¹. Cette ambiance s'installera dans ce chapitre. Comment la singularité de la rencontre peut-elle advenir, non pas par hasard, bien que rétive à tout protocole ? Comment travailler son advenue, comment savoir être vis-à-vis d'elle dans une position de « patience active² », ouverture à de l'incalculable et non application déductive de lois générales à des situations particulières ? Comment faire de cette position une proposition *abductive*, ouvrante, porteuse d'une logique *vague*, qui est la logique à l'œuvre dans la praxis des Kristoff K.Roll, et qui innerve tout le langage de leur création ?

.....
1. Pour ce massif « Peirce-Balat », les ouvrages majeurs sont les deux livres de Michel Balat, *Des Fondements sémiotiques de la psychanalyse. Peirce après Freud et Lacan* (il s'agit de sa thèse d'État) et *Psychanalyse, logique, éveil de coma. Le musement du scribe*, tous deux parus à Paris, L'Harmattan, « Ouverture philosophique », 2000. J'ai proposé la présentation de ce terrain sur le plan de la clinique, de la philosophie et de l'épistémologie du langage dans *Le Langage en-deçà des mots. Rencontre à l'aube du langage entre psychothérapie institutionnelle et sémiotique peircienne*, Paris, Éditions d'Une, 2020.

2. L'expression me vient du psychiatre Jean Oury, l'une des figures majeures de la psychothérapie institutionnelle, mouvement qui nous est proches à nous trois, bien qu'à différents titres. Plusieurs des « trouvailles » poétiques d'Oury reviendront dans cet essai.

La seconde ambiance sémiotique, qui apparaîtra dans le chapitre 6, est celle proposée par Georges Molinié à partir des catégories développées par Louis Hjelmslev : c'est à partir d'elles que je tenterai de regarder comment on peut analyser le sonore en tant que langage (forme et substance de l'expression, forme et substance du contenu), et quelle est la place de l'éthique dans cette structure langagière : comment un langage, en l'occurrence du sonore, peut-il être orienté en faveur d'une forte présence du corporel, de l'affect, du sensible, et permettre ainsi ce que Molinié appelle la *montée du langage à régime artistique*³ ?

Pour autant, l'œuvre des Kristoff K. Roll est en lien profond avec la langue, traçant « une ligne du texte au son », pour reprendre l'adage lié à l'expérience collective de Sonorités, le festival montpelliérain auquel le duo a participé. Le chapitre 7 s'attachera tout particulièrement à la façon dont la dimension de la langue, de la pensée notionnelle, de la transmission par les mots de ce qu'eux seuls peuvent *dire*, peut ne pas être ignorée au profit de la seule extraction de la qualité sonore et vocale de la langue. Comment, tout à l'inverse d'une telle « humiliation anti-linguistique », la langue peut-elle tout simplement prendre sa juste place, seconde, intégrée, dans la structuration sémiotique du sonore ?

Le point commun à ces deux ambiances sémiotiques, c'est la rencontre du langage (le signe et ses constructions étagées, intégrées), c'est-à-dire la rencontre de sa vie. Sa vie, c'est ce qu'on appelle la *sémiose* : le signe non plus comme chose fixe, mais comme dynamique. Dans cette *sémiose*, intervient la dimension du sensible autant que celle du formel, et on retrouvera donc une certaine phénoménologie, de quoi conjoindre un matérialisme sensible avec la logique du signe. Plus encore, langage et sensible parlent d'une même matière (et d'une même voix) ; dans ce monisme fondamental, logique et sensible ne s'opposent pas, ne s'additionnent pas, mais sont le même, sous des modes différents d'expression. La logique est immanente au sensible, et le sensible n'est nullement exclu du règne logique. À même la situation, à même le réel concret qui fait la vie et l'histoire des humaines, le signe se répand et sa vie s'achève. La sémiotique, à ce titre, se fonde comme un matérialisme.

Cette logique du sonore formant langage, c'est autour d'elle que je tente ces pages, comme autant de façons de « tourner autour » de ce langage sonore, ou plutôt de ce sonore qui est langage, de ce sonore-langage. Je propose quelques essais d'interprétation :

.....
3. Pour ce massif « Hjelmslev-Molinié », et surtout l'articulation entre orientation éthique de la *sémiose* et *montée à régime artistique* des langages, Molinié développe ses propositions essentielles dans *Sémiostylistique. L'effet de l'art*, Paris, Puf, « Formes sémiotiques », 1998, et surtout *Hermès mutilé. Vers une herméneutique matérielle. Essai de philosophie du langage*, Paris, Honoré Champion, « Bibliothèque de grammaire et de linguistique » n° 21, 2005.

pas tellement pour analyser « ce que veut dire ce langage » (interpréter la signification de telle ou telle pièce, mener sa construction stylistique et poétique, etc. : c'est faisable, mais en fin de compte, c'est assez peu ce qui m'aura retenu dans ce texte), mais pour *piger* comment fonctionne le sonore, et proposer à mon tour quelques hypothèses non pas déductives (à partir d'un savoir musicologique que je n'ai pas), mais *abductives*, c'est-à-dire des hypothèses ouvrantes, dont il s'agira de voir si elles peuvent fomenter du sens, « parler » à J.-Kristoff et Carole, ou à d'autres — ou pas. Bref, prendre le risque de « poser des questions naïves » (ce souci a surtout été assumé par nos conversations), de projeter des schèmes qui peut-être n'opéreront pas (c'est le risque du présent essai).

[DANS LES PLIS DU SONORE. LA SÉMIOSE]

Qu'est-ce qui pourrait étayer la rencontre que j'essaie ici de construire entre un certain usage de concepts sémiotiques, et un certain art du sonore ?

Quand le signe se présente, il se présente plein, plein de résonance, d'écho, d'harmonique, de semblants, d'appels. Il *implique* beaucoup de présences, et en un sens, il appelle à ce qu'on laisse ces plis se *déplier*, se déployer. Dans ce dépliement, et dans le déploiement de tout ce qui s'y trouve, il y a toute la vie du signe, qu'on peut aussi appeler une interprétation. Mais ce n'est pas pour autant qu'un dépliement de tout ce que le signe implique se résumerait en son explication : un signe n'est pas fait pour être expliqué, intégralement objectivé, il est fait pour être déplié, déployé dans tous les possibles qu'il recèle et qui à leur tour vont présenter de nouvelles implications dont nous devons bien prendre le pli. Ce déploiement étend son aire, et cette aire se révèle alors pour ce qu'elle est : tout ce qui touche le signe, tout ce qui est touché par lui, se retrouve de facto impliqué dans la *sémiose*. Tout signe sonore, dans l'ambiance où nous entrons, porte une logique de contamination⁴.

Le champ sémiotique du langage est en mouvement perpétuel. Un son, une plage de sons, une ambiance sonore ; un mot, un énoncé, une situation « qui nous parle », même si parfois nous n'en comprenons pas la langue ou le code ; un regard, un toucher, un corps dansant où se tenant là près de nous, un sourire qui nous interpelle — sans pour autant qu'il le sache (combien « projetons-nous » d'intentions sur tel visage, tel corps qui se meut dans notre champ de vision, et qui surprendraient beaucoup la personne concernée...), mais auquel nous adressons notre propre façon d'être, notre parole, comme une réponse, comme un effet de sa présence.

.....
4. L'application plus ou moins correcte d'une signification ou d'un usage du signe, ou encore la manipulation de signes chosifiés ne sont que des moments de la vie sémiotique. Les signes, devenus choses, sont appelés « énoncés », ou « messages » ; mais réduire le signe à ce seul poste, c'est entrer dans une conception du langage réduit à un outil de communication, dont le signe n'est alors plus que la « bonne à tout faire », pour reprendre Lacan.

Tout cela, c'est ce que l'on peut désigner comme des signes, comme du signe, du sémiotique, du langage. Ce qui est premier, en sémiotique, ce n'est pas le signe, c'est la *sémiose*. La *sémiose*, c'est la vie du signe, c'est ce qui fait du signe une présence vivante, existante — présence de laquelle nous participons.

En effet, au premier rang de cette contamination, il y a celui qui se croit le manipulateur à l'abri de ce signe et de son maniement : l'émetteur ou le récepteur du signe, son « sujet ». Que signifie l'expression qui dit que nous sommes « sujets de langage » ? Que nous sommes, non pas ses manipulateurs plus ou moins habiles et justes, mais les êtres qui participons de la vie du signe, et qui sommes « partie prenante » de la vie sémiotique. Non pas partie prenante des manipulations de la forme fixe du signe, forme indépendante, isolable concrètement dans sa matérialité (des traces, qui portent en elles une signification, un objet, une ambiance, qui ne sont pas nous, qui nous adviennent), mais partie prenante de sa vie efficace, de son être propre, qui dépasse de loin cette simple trace, sa substance isolable et fixable, et ses lois de fonctionnement. Nous, sujet du langage, sommes ainsi partie prenante de la *sémiose*.

Ce qui constitue sans doute l'effort allant le plus à l'encontre de nos habitudes, c'est de nous dire que le signe ne précède pas ses usages, comme la balle de tennis précède le jeu des raquettes entre leurs usagers. Le signe ne précède pas la *sémiose*, il en est l'émergence locale, temporairement fixée. Un dictionnaire ne pré-existe pas à l'existence réelle d'une langue, la fixation technique ou codée d'un son ne pré-existe pas à l'existence réelle de la *sémiose* sonore continue, graduelle. Le signe du dictionnaire ou de la grammaire est une fixation, estimée nécessaire dans une étape d'institutionnalisation des us d'un groupe linguistique, un *état* abstrait qui ne doit pas devenir figement, c'est-à-dire croyance désarrimée de la réalité concrète des usages de la langue. Pareil état est une convention pratique, un équilibre nécessaire, mais localisé et instable, pour permettre d'autres productions vives, lesquelles conservent le droit souverain de venir vivement défiger en retour les quelques fixations locales et temporaires qu'il a fallu poser pour croître organiquement. C'est ici sans doute que se rejoignent le plus exactement le discours peircien et celui de Schaeffer quand ce dernier désigne comme « musique abstraite », par opposition à la musique « concrète », ce vaste continent qu'il (nous) découvre là, sous nos yeux (ou plutôt nos oreilles)⁵. La *sémiose* ne tourne pas autour des conventions des signes du code,

qui seraient premières : ce sont elles qui sont charriées dans le devenir de l'ensemble vivant sémiotique qu'est la *sémiose*. Cette existence fluctuante, à son tour, progresse dans un environnement lui-même vivant et indifférent au règne de l'animal anthropo-social et aux figements conventionnels décidés dans ce petit cap ratio-culturel du vivant, cette aire dont les productions imaginaires, symboliques et « noologiques » ne règnent que sur les organisations cérébrales et culturelles qui les ont engendrées et se sont elles-mêmes mises sous leur signe, dans une position de servitude volontaire⁶. Un mythe, un dieu, ou même les unités lexicales pour désigner les différentes couleurs de la mer : tout cela n'existe que pour ceux qui y croient, et leur existence s'éteint intégralement hors de cet environnement ; mais au sein de ce monde, pour cette population, ces êtres noologiques existent *réellement*, et les effets peuvent en être considérables — aucun autre animal que nous ne serait prêt à sacrifier sa vie pour un dieu, à croire dur comme fer que la mer *est* bleue ou couleur de vin, nul animal n'a recours à une histoire inventée dans la double articulation de la langue pour affronter l'angoisse du sens du monde.

Du sonore qui vit, c'est une *sémiose*. Et l'art, comme l'éthique, de gens tels que les Kristoff K.Roll, c'est d'œuvrer à ce que cette *sémiose* ne se réduise pas, mais croisse en permanence, telle un pneuma qui déploie cette existence sémiotique dans l'espace et dans le temps. Cette pneumatique est indissociable de celle d'une subjectivité à la qualité toujours plus travaillée, complexifiée, défigée et redéployée par la *sémiose* qui bouleverse notre façon d'être auprès du sonore, notre façon d'en pénétrer l'univers, mais tout autant d'être pénétré par la présence agissante de cet univers. Le travail des Kristoff K.Roll consiste à proposer les conditions concrètes pour qu'une *sémiose* intègre toujours plus la liberté souveraine de nouvelles subjectivités. Les effets d'une telle pratique, ce déploiement plutôt qu'un rabougrissement, ce « défigement » luttant contre le figement de la sclérose doxique de notre rapport sonore au monde, ne se réduisent pas à un « apprentissage des sens », technique ou culturel, mais portent en leur cœur même une force proprement éthique, et, partant, politique. Travailler à ce qu'une telle rencontre oxygénante soit toujours plus possible, sur les registres indissociables du politique, de l'esthétique et de l'existential, c'est la praxis sonore des Kristoff K.Roll⁷.

.....
5. Je renvoie à l'annexe « Précision de vocabulaire » (cf. *infra*, p. 48-49) tout particulièrement maintenant : bien des termes que je vais employer, dans leur acception sémiotique, feront grand écho avec la théorie musicale et sonore de Schaeffer, et pourraient susciter des malentendus. Je rappelle, comme expliqué dans l'avant-propos, que je n'entends pas, dans le champ de cet essai, aborder directement la théorisation par Schaeffer (et d'autres) de la musique concrète, acousmatique ou électroacoustique.

.....
6. C'est ce que développe Edgar Morin dans *La Méthode*, et tout particulièrement « Existence et exigence », court mais décisif paragraphe dans *Les Idées*, tome 4 de *La Méthode* (Paris, Seuil, « Points », 1991, p. 116).

7. Cf. *supra*, « Du deuil en langage », p. 11 *sq.* et « Praxis sonore », p. 15 *sq.*

La complexité d'un signe à vol d'oiseau : le signe triadique selon Peirce

Quand un signe nous apparaît, tout est donné, en une seule fois. Tout, c'est-à-dire quoi ? Tout un monde, d'une évidence et d'une immédiateté telles que, quand on reçoit ce signe, on ne se rend même pas compte qu'on l'interprète. Il n'est même pas besoin de penser : « La cloche sonne deux fois, donc il est deux heures », nous intégrons machinalement ces axiomes de la quotidienneté, ces habitudes sans nombre qui forment le sens de ce qu'est une cloche, et de son usage social, et de ce qu'est la mesure du temps dans le village où l'on habite et vit, et de ce qu'impliquent deux heures de l'après-midi selon qu'on soit mardi ou dimanche, en plein été ou en fin d'automne. De même on traverse au feu vert sur les clous, on s'arrête dès que ça clignote... C'est souvent quand on interprète mal, quand quelque chose de ce monde déraile et que s'introduit une dissonance, que l'on réalise soudain qu'il existe des signes, et que cette existence ne va pas tant de soi que ça. C'est alors qu'il est nécessaire d'aller déplier le signe, et voir comment il marche, dans son détail.

Avant tout, le point de départ du « pragmatisme », idée directrice de l'œuvre de Peirce (et de celles de William James et John Dewey), est que toute présence humaine (et signique, en l'occurrence — Peirce parlera de l'homme-signe) est toujours déjà en acte. Être en acte, cela ne se réduit pas à une « action », avec un « but », bref tout un appareillage relevant de la conscience : plus fondamentalement, il y a du mouvant, de l'exister, du dynamique. Il n'y a pas d'abord du fixe, du fixé, de la convention, et ensuite du passage entre chacun de ces points fixes : il y a toujours déjà du passage — et le sens n'est rien d'autre que le fait même du passage. Il n'y a de passage qu'en acte. C'est quand ce passage grippe, que le sens se révèle dans toute son inévidence, et qu'il ne nous est plus accessible de le confondre avec ses significations, celles que l'habitude de notre langue, notre culture, notre comportement, avaient instaurées comme ces évidences allant de soi, et qui servaient de toile de fond à nos agissements plus individués et conscients. Quand la toile de fond prend des accrocs, parfois se déchire, vient l'angoisse de la voir entièrement se défaire, et de révéler dans notre existence la dimension, plus ou moins massive, du ça-va-pas-de-soi, quand ne surgit pas carrément l'effroi du sans-fond.

[PREMIÈRE TRIADE : REPRÉSENTEMENT, OBJET, INTERPRÉTANT]

Le concept peircien de signe est triadique, et non pas dyadique, ou binaire, ou dualiste. Qu'est-ce à dire ?

« Le signe » nous apparaît dans un temps et un espace : en situation. Dans cette situation, nous sommes coprésents, il nous apparaît, c'est-à-dire qu'immédiatement, son apparition crée une dynamique : il nous provient d'un lieu, « le sien », et il nous y convoque. Dans cette situation, ce signe nous intègre à sa vie. Mais cet apparaître est toujours déjà un mouvement dynamique et complexe.

En deçà, le signe, c'est aussi, tout simplement, une présence concrète, là. En deçà même d'un apparaître, il y a un « paraître ». Ce que l'on rencontre, c'est « quelque chose qui représente », et qui se donne en une seule figure : ce que Peirce appelle un *representamen*, terme que Michel Balat traduit par celui d'ancien français *représentement*. En effet, notre première rencontre avec le signe se produit avec une trace, et le représentation correspond en gros à ce que, chez Ferdinand de Saussure, puis en linguistique structurale, on appelle un « signifiant », ou, de façon tout à fait évocatrice pour nous, une « image acoustique ».

Ce représentation se rapporte à ce qu'il représente : son *objet* : son « signifié », pour reprendre la notion linguistique saussurienne, mais également son référent dans la réalité (le « référent » linguistique), mais aussi, de façon plus large, au réel de cet objet, et tout ce qui va peut-être pouvoir s'inviter, qui se trouve bien là dans cet objet, à travers, et autour, de lui.

Le lien qui renvoie ce représentation à cet objet, ce qui représente à ce qui est représenté, c'est cela, achever de lier un signe : c'est l'acte d'interpréter, que Peirce nomme *l'interprétant*. Cet acte d'interpréter, Peirce refuse d'en faire le « guide de maniement » du signe, maniement extérieur au signe manipulé, une fois que ce dernier serait constitué et fixé par la paire représentation/objet, ou signifiant/signifié. Peirce fait de *l'interprétant* le troisième pôle du signe. L'interprétant est intrinsèquement une fonction du signe lui-même. L'interprétant est une place, une fonction, qui fait partie intégrante du signe, au lieu d'être renvoyée à ce qui est extérieur au signe : ses agents (émetteur, récepteur) ou son contexte (la situation de communication, le milieu social et culturel, les conditions psychiques, etc.), autant de dimensions qui ne sont pas les conditions de manipulation du signe, mais qui font partie de la dynamique du signe, et qui *entrent* dans son existence. Réintégrer l'interprétant dans le signe, là est le geste le plus considérable de Peirce dans la longue histoire du signe dans la pensée occidentale⁸. Cela réintroduit, dans

8. Il faut noter qu'il existe des racines amérindiennes à la sémiotique peircienne, et que certaines chercheuses américaines ont avancé des hypothèses à cet égard. Ce serait assurément une piste importante à redéployer, tout particulièrement dans le grand débat contemporain ouvert par ce qu'on appelle, à la suite de Boaventura de Sousa Santos, « les épistémologies du sud » (traduction française : *Épistémologies du sud. Mouvements citoyens et polémique sur la science*, Paris, Desclée de Brouwer, « Solidarité et société », 2016).

la théorie du langage, une complexité tout à fait décisive. On n'interprète pas un signe: le signe, ou plutôt la sémiologie, c'est l'interprétation, l'interprétant appartient au champ du signe, dont il constitue une place logique active, une fonction: peu importe qui, ou quoi, opère cette fonction, cela participera toujours de la sémiologie. Dès que je perçois du réel, une présence qui fait sens pour moi, je participe de son existence en tant que signe; je suis l'une des places intégrées à la dynamique par où se déploie la sémiologie. C'est cette première « triadité » du signe qui est l'innovation majeure que l'on retient généralement de Peirce.

Cette conception triadique est à l'origine du pragmatisme: il n'y a de langage et de logique qu'en actes. Ainsi, l'interprétation ne vient pas « après », « au sujet d' » un signe qui lui préexisterait: l'interprétation est immanente au mouvement du signe, la sémiologie est à elle-même son propre développement interprétatif. En permanence, le lien interprétatif entre représentant et objet évolue, et cette variation fait bouger l'objet, qui à son tour fait varier le représentant, qui oblige l'interprétant à se réadapter pour correctement relier les deux pôles du représentant et de l'objet, ce qui à son tour, etc. Dans une telle conception pragmatiste, un signe binaire et fixable signifiant/signifié, qui « attendrait qu'on s'en serve », qu'on l'active ou qu'on le convoque, cela n'existe pas. Le fait même de ne pas s'en servir constitue en soi un élément interprétatif réel qui participe de la sémiologie, de la vie du signe — en l'occurrence, cette désaffection serait l'indice d'un déclin réel de la vie de ce signe, un signal envoyé par l'objet réel qui vit parmi d'autres sémiologies, d'autres habitudes, déclin qui va en retour accentuer l'amoindrissement de la clarté du représentant, et donc l'efficacité de l'interprétant à faire passer, à travers la présence représentante, la présence de l'objet réel... Vie et mort d'une langue, d'une culture, d'un « parler », d'un savoir, d'une époque, d'une œuvre, etc.

Ainsi, le signe n'est pas un objet réduit qu'on fait passer comme une balle à jouer ou comme un message informatif. Le signe actif, présent en actes, ici et maintenant, s'étend à travers toute la situation de son émission et de sa réception. Aussi loin qu'on entend et voit *La bohemia electrónica... nunca duerme*, la sémiologie rattachable à ce nom se déploie: tout, dans la salle de spectacle, participe de la vie de cette sonorité; cela va même plus loin, car dans l'efficacité de ce signe, peuvent venir jouer les entours — jouer ce spectacle à Aubervilliers ou au Pirée, cela ne créera jamais la même ambiance; mais aussi tous les passés, voire les futurs, où exista et qui sait se déploiera le matériau sonore, sensible, intellectuel, humain, animal, naturel rassemblé dans cette œuvre-synthèse des Kristoff K.Roll; et pour chaque personne présente, tout son arrière-pays existentiel, présent comme absent, jusqu'où viendra tinter et résonner le moindre signifiant, la moindre trace de ce spectacle, le frottement d'un micro contre le mur rugueux en fond

de scène, pour y produire un écho unique à telle ou telle spectatrice. Je ne suis jamais un auditeur neutre de ce que j'écoute, je participe toujours d'ores et déjà de la sémiologie à l'œuvre. Je ne suis jamais face au signe: dès lors que je me perçois face au signe, trop tard, je suis déjà (dans) ce signe, intégré à sa sémiologie. Pour peu qu'il me touche, je suis immanent au signe: ni seulement un de ses postes, ni jamais totalement disjoint de son orbe. Peirce le dit sans ambages: l'homme est *homme-signe*. Le signe me traverse comme s'inscrit ce qu'il en est de mon être dans sa dynamique — et Lacan, quant à lui, d'inventer le terme de *parlêtre*.

Jusqu'ici, disons que l'on a déplié la bande sémiotique du signe tout du long, donnant à y voir trois figures, impliquées en un même don immédiatement efficace. Cette dynamique fait du concept peircien un signe triadique, là où la conception traditionnelle du signe s'arrête à une logique dyadique, binaire⁹: il a déplié

.....

9. Dans la conception qu'on a habituellement du signe, conception binaire du signe, tout s'arrête là: le signe est quelque chose de binaire, signifiant/signifié, entrant soi-même dans un rapport signe/référent. Ensuite, manipuler ce signe, le comprendre (savoir percevoir le signifiant en y lisant ce qui y est signifié), le relier correctement à la réalité (savoir juger si cette perception correcte du signe est elle-même correcte dans son contexte), c'est de l'ordre de la « situation d'énonciation », de la « communication », et cela relève de la responsabilité de l'émetteur, du récepteur, du contexte, de la culture, etc. Bref, l'interprétation du signe, il semble évident qu'elle demeure extérieure au signe. Le signe serait « l'objet de l'interprétation », et ce qu'on appelle « les sujets du signe », c'est-à-dire les individus, personnels ou groupaux, qui les émettent et les reçoivent, resteraient les manipulateurs de ce signe. Certes, il pourrait bien y avoir un effet du signe sur l'ensemble de cette situation, de ces acteurs, mais un effet tout extérieur. Il serait évident qu'il y a bien deux réalités ontologiquement bien différentes: des signes, et des hommes; et l'homme serait l'animal qui, pour ses besoins de communication, aurait mis au point un outil spécifique, le langage linguistique avec sa double articulation (d'abord des phonèmes, puis des syllabes); certes, à force de façonner son environnement à l'aide du langage, ces signes en sont venus à être non plus des objets, mais des êtres, au point que notre nature spécifiquement humaine, la culture, est faite de signes vivants. Mais malgré tout, les signes et les hommes, au départ, ça ne se mélange pas. Telle est la doxa qui domine les conceptions du langage, une doxa qu'on aurait pu espérer dépasser depuis longtemps, mais qui témoigne de la domination néo-positiviste de ces dernières décennies.

Manque de chance, pour qui a plutôt tendance à entendre Freud ou à lire Peirce, sans langage, pas d'être-humain. L'homme est un *parlêtre*, dit Lacan, le jeu réglé des signifiants, l'intégration progressive de la subjectivité et les formations de l'inconscient ne seraient nullement envisageables sans l'aliénation du petit d'homme aux lois du langage qui règne dans son groupe. La présence du langage au cœur même de l'être-humain est telle que, si on suit Lacan, pourtant tenant d'une anthropologie du désir inconscient, ce n'est pas l'inconscient qui est condition du langage, c'est le langage qui conditionne l'inconscient. Le signe ne se réduit pas à n'être que cette chose représentative que les consciences, dans leur « intercommunication », s'échangeraient grâce à l'outil du code. Le trésor des signifiants n'est nulle part ailleurs que dans le corps, et sans ce langage-là (non plus la « bonne à tout faire » de la communication, mais cette présence qui structure notre monde autant que notre être), nous ne sommes tout simplement pas humains. L'homme peircien, sans rien savoir de la psychanalyse, promeut quant à lui une leçon tout à fait connivente, celle d'*homme-signe*.

trois figures signiques là où, dans l'évidence, nous n'en étions conscients que d'une seule : représentation, objet, interprétant. La logique triadique du signe active ainsi un carrousel entre trois pôles qui sans cesse se renvoient les uns aux autres, carrousel qui chaque fois relance l'ouverture et l'étendue de la surface du signe¹⁰. Cette triadicité rend envisageable le carrousel du signe, un carrousel qui s'engendre lui-même : la matrice d'un tourbillon, forme première de toute physique¹¹. Ce carrousel emporte ses trois pôles et se transforme au gré des échanges qui s'effectuent, dans ce qui fait la vie de cet univers sonore, dans sa dynamique sémiotique dont nous participons dès lors que nous l'habitons, la percevons (de façon concrète, physique, culturelle), l'interprétons (de façon dynamique et articulée, dans une relation de langage et d'articulation symbolique et imaginaire). Nous sommes coprésents au signe, de façon radicale et archaïque : nous n'en sommes pas les percepteurs extérieurs, intouchables, et nous sommes toujours immédiatement sujets pénétrés par le son, et même l'indifférence ou le rejet de ce son est une modalité de coprésence.

Ce carrousel distingue sans disjoindre. Déjà, il permet de voir en quoi l'approche peircienne est proche de l'énoncé acousmatique du « son sans sa cause » : le son peut être de l'ordre du représentation, et la cause, de l'ordre de l'objet, mais en voyant bien qu'« objet » n'est pas seulement la chose, la source, la cause, le signifié : elle est le lieu, le point de réel, qui est porté et lié par l'activation du son comme langage, ce port et ce lien étant en eux-mêmes déjà interprétation. L'interprétant est, déjà, seulement, la mise en lumière de ce lien entre un son et son objet, et donc l'instauration de ce lien comme problématique, questionnable, n'allant pas de soi. Court-circuit dans l'idée qu'un son issu d'une cloche est *donc* « le son d'une cloche », *c'est-à-dire* la cloche elle-même.

Toutefois, l'assouplissement et l'ouverture dont est plein l'énoncé acousmatique qui vise à l'autonomisation du son n'a pas fini de résonner sur le plan sémiotique.

10. À moins que, faute d'interprétant dynamique, le signe peu à peu rétrécisse son activité, et s'éteigne, faute d'une communauté réceptrice au travers de laquelle sa sémiose s'éprouvait, et lentement il entre dans un figement qui le destinera à n'être plus signe parlant, seulement un hiéroglyphe dont on suppose bien qu'il devait s'intégrer dans un commerce vivant jadis, ou bien même, à n'être plus qu'une trace sans portée aucune, dans une nature qui s'appelle mort de toute présence humaine. Le pragmatisme, ce qu'on appelle communément une conception « pragmatique » du langage, a pour objet les langages en tant qu'ils sont humains, activés par une existence sociale, psychique, corporelle, historique : mais s'occuper de la vie d'un langage, c'est aussi se soucier des variations dans la vie de ce langage, et donc de ses processus d'extinction et de mort.

11. Étant donné que la sémiotique n'est que la figure régionale d'une telle physique : dans l'aire restreinte du vivant, du vivant animal, social, mammifère, l'homme, sujet de langage. Du moins, je ne fais ici que suivre l'étagement que nous lègue la *Méthode* d'Edgar Morin.

[SECONDE TRIADE : PRIMÉITÉ, SECONDÉITÉ, TIERCÉITÉ]

Le dépliage peircien du signe ne s'arrête pas là. En effet, si la sémiotique s'intéresse au langage en actes, en vie, cette « vie » se déploie sur plusieurs plans, prend des formes et des dynamiques différentes. Le mouvement triadique se déploie donc à son tour pour exister simultanément sur trois plans distincts qui distinguent non plus les « fonctions » du signe (distinction opérée par la première triadicité représentation/objet/interprétant), mais les différents plans d'existence du signe. Peirce s'appuie en cela sur la tripartition métaphysique médiévale nécessaire/réel/possible, pour proposer trois nouveaux termes : priméité, secondéité et tiercéité (en anglais : *firstness*, *secondness*, *thirdness*).

Un signe peut exister de façon nécessaire, selon une loi qui en dirige et structure la présence et ses différents modes : c'est ce qu'en logique on appelle l'existence, c'est-à-dire une présence dont la réalité n'est pas contingente, mais fondée par une loi rationnelle. Par exemple, ce sont les hiéroglyphes avant qu'on en perde le code, lorsqu'ils étaient employés avec la nécessité d'une langue, dans laquelle ils permettaient de mettre en œuvre une infinité d'énoncés particuliers selon les lois générales de cette langue. C'est dans une telle « universalité », ou « généralité », existentielle que les réintégrera leur redécouverte par Champollion. Cette couche d'être, Peirce la nomme *tiercéité*.

Mais un signe peut également n'être là qu'à titre de présence réelle : bel et bien là, mais sans aucune raison, de façon contingente — « là, un point c'est tout ». Ce dessin sur un bloc antique, il est là, comme il aurait très bien pu ne pas y être, effacé par le temps, ou même jamais gravé. On ne sait rien de ce qu'il veut dire, on ne sait même pas s'il veut dire quoi que ce soit. Comme on dit, « ça ou rien, c'est pareil » — sauf que c'est bel et bien là. C'est la situation qui fut celle des hiéroglyphes entre leur dernier groupe de locuteurs ou lecteurs en vie, dans l'Égypte antique, et la redécouverte de leur code par Champollion. Cette couche d'être du signe, Peirce la nomme *secondéité* : la secondéité, c'est l'aire des échanges réels, concrets, des interactions physiques.

Enfin, il est une troisième et dernière modalité d'être : celle du possible, que Peirce nomme *priméité*. La priméité, l'ouverture du possible, c'est toute la richesse qui fait que ces signes sont *habités*, qu'ils ne sont pas que la concrétisation particulière d'un code général et abstrait, une pure application. C'est cette catégorie qui sera tout particulièrement au cœur de notre approche du sonore : tout ce que la sonorité effective (secondéité), parce qu'elle est langage (tiercéité), porte de possibilité infinie de tonalité, impalpable et pourtant présente (priméité).

L'étagement de la priméité, la secondéité et la tiercéité constituent la seconde triade du signe peircien, dans laquelle on décolle encore plus les différentes « places », ou « dimensions » qui jouent leur partition lorsque nous faisons cette expérience quotidienne,

permanente, et parfois bouleversante, d'être pris dans du langage. Les deux triades s'articulent, et le carrousel du signe représentation/objet/interprétant déploie son mouvement en permanence sur les trois plans: tiercéité, secondéité, priméité. Cela nous donne ainsi neuf « places » sémiotiques possibles; par exemple, il existe une figure du représentation en tiercéité: le type, en secondéité: la trace/tessère, et en priméité: le ton. Cette horlogerie complexe va nous aider à voir en quoi le travail des Kristoff K.Roll, leur praxis sonore, propose non seulement un usage du matériau sonore, ni même seulement une esthétique ou une politique du sonore, mais bel et bien, plus radicalement, un langage sonore — du sonore en tant que langage.

Abord sémiotique d'un son : tonalité, sonorité, typicité

Revenons-en au sonore. Quand nous, récepteurs, sommes là, dans la sémiologie électroacoustique d'une pièce des Kristoff K.Roll, notre première rencontre, la présence première à laquelle nous sommes *immédiatement* confrontés, c'est bel et bien « du son », une « chose » sonore plus ou moins longue ou brève, isolable, « individualisable » ou diffuse. Il y a quelque chose, qui *paraît*. Cette présence première n'est même pas un « apparaître » : un paraître, rien de plus. Ce paraître du sonore, c'est le représentation. Qu'est-ce que le sonore vu selon la catégorie du représentation ?

[LE SONORE COMME REPRÉSENTATION : TRACE, TYPE, TON]

« Un » son, un signifiant sonore, du sonore en tant que représentation, ce n'est pas une matière massive. Le représentation existe sur les trois registres, de la priméité, secondéité et tiercéité, c'est un feuilletage et un nouage de trois figures : un type, une trace et un ton.

Un son, quand nous le rencontrons, c'est avant tout une *trace* sonore : concrètement, physiquement, elle est là, elle tape notre tympan de façon contingente et sans nulle nécessité. Tel est le mode d'être réel du signe selon Peirce, sa secondéité : une rencontre commence toujours par se donner en acte. Mais la complexité sémiotique d'une trace sonore, du signifiant sonore, ne se limite pas à n'être qu'une « présence acoustique ». Avant même qu'intervienne une interprétation, ni même que soit convoqué un objet ou un signifié, dans la présence actuelle, active, de toute trace qui nous atteint, on rencontre le nouage de deux autres dimensions.

Première dimension : la trace sonore porte immédiatement en elle un *type*. Le type est la figure du représentation sur le registre de la tiercéité. Quand une trace agit en tant qu'elle est porteuse d'un tel type (on pourrait en partie le rapprocher du concept aristotélien

de topos, de lieu), alors, cette richesse fait d'elle ce que Peirce appelle un *token*, que Balat traduit par « tessère » : une tessère sonore est toujours porteuse d'un type, ou de types, qui font qu'elle n'existe pas de la même façon selon le type dont elle est porteuse. Un son grave ne sera pas porteur d'un même type selon qu'il sera né et reçu dans une forme qui valorise la fragilité, la douceur ou tout ce qui relève d'une esthétique de l'infra, ou dans une culture qui au contraire néglige, voire rabaisse encore tout ce qui n'est pas assez « fort », « clair », « évident », « victorieux ». Certaines intonations des voix ou des instruments de la musique andine sont avant tout porteuses d'un aigu à la limite de l'aigreur et du strident pour une oreille européenne¹². À ce niveau, il s'agit non plus de l'existence du son comme réalité concrète, mais du son dans sa nécessité, dans ce qui le façonne nécessairement, et le fait exister dans un champ formel et topique, à émission comme à réception.

Seconde dimension présente dans toute trace ou tessère sonore : la trace est inséparablement marquée d'un ton, catégorie la plus inhérente à tout représentation. Le ton se situe sur le registre de la priméité : dans la présence d'une trace sonore, il est ce qu'il y a de plus archaïque, et de plus profond. On « sent » bien quand quelqu'un « croit » dans ce qu'il dit : ce n'est pas dans le type auquel il se réfère, dans le contenu manifeste de son discours, mais dans le ton qui en lui s'exprime, que passe ce qui relève, non pas de la signification, mais de la vérité de son dire. Là est le ton. Un son peut glacer les os, ou raffermir les sens ; il peut nous émousser, ou nous apaiser ; nous parler, ou nous laisser impassibles. Sans ton, un son n'est pas humain, et encore moins animal. On peut se faire une idée de l'importance de la tonalité quand on pense aux différentes façons de prononcer une phrase : un même énoncé peut être compris par rapport à un type, et on aura alors sa signification ; mais selon qu'il sera porté par une voix angoissée ou une voix calme, le ton changera du tout au tout, de même que l'ambiance engendrée par cet énoncé, et le sens immédiatement perçu se rapportera inmanquablement au ton, plutôt qu'au contenu de cette parole. Nous pouvons ignorer dans quel monde a été extrait tel son enregistré et que les Kristoff K.Roll nous font entendre lors d'une *séance au casque des territoires du rêve*, ce son n'en est pas moins porteur d'un ton. Un ton, au sens peircien, hante toute présence sonore : proprement impossible à isoler, il est une présence inassignable de façon objective, immesurable comme on peut mesurer positivement un « ton » entendu au sens musical du terme. C'est une présence flottante au sein de la présence concrète de la trace sonore, mais une présence dont la valeur, l'efficacité sémiotique, est toute en négativité : dans la variation d'un tel ton, la trace change radicalement en intensité et en actualité. Le ton relève donc de la priméité.

.....
12. Cf. vol. II, note 12, p. 19.

On ne peut imaginer un son sans ton : en d'autres termes, un son « n'incorpore pas » un ton qui lui serait extérieur, encore moins il l'« incarne » (comme un corps serait le dépôt d'un principe transcendant) : il l'*encorpore*, comme le dit Jean Oury, encore lui (il fut un grand lecteur de Peirce, via Balat), traduisant exactement l'anglais *to embody*. « Ce qui parle » dans un son, son ton le plus profond, n'est nullement une transcendance qui viendrait s'incarner en lui. Ce point est d'importance : un « son » n'est pas la forme langagière qui traduirait une réalité affective, tonale, qui lui préexiste et lui serait totalement autonome. Le ton est langage, il appartient déjà pleinement à la dynamique logique de la sémiologie.

Une précision de vocabulaire s'impose ici : le « ton » chez Peirce ne désigne pas la même chose que le « ton » au sens de l'écriture musicale occidentale. Le ton au sens de l'écriture musicale constitue une catégorie classificatrice, aidant au raffinement du code interprétatif, et il relève ainsi plus de la grande diversité des types de l'écriture, ô combien nécessaire et systématique, de la musique tonale. Et si la révolution de la musique atonale a consisté à supprimer l'intégration classique dans le système tonal, ce faisant, il s'est bien agi d'une révolution dans les catégories classificatrices de l'écriture, de l'interprétation et de l'audition, bref dans les types. Cette révolution n'a pas concerné le ton au sens peircien, la dimension archaïque du tonal, qualité langagière première dont le son (ou plus exactement la trace sonore) demeure porteur, et qui en lui immédiatement fait présence.

Dans une trace, dans un langage humain, il y a toujours du ton. Et ce, même quand ce langage décide de neutraliser toute présence tonale — cela reste un choix éthique, relevant du « type » : le type « mort-au-ton ! », qu'on trouve par exemple dans l'activation du langage mathématique à régime logique (ce n'est pas toujours le cas), ou, de façon plus dangereuse et naïve à la fois, dans les discours soi-disant « scientifiques » en sciences humaines, artistiques ou psychologiques, qui visent à un idéal d'« objectivité ». C'est aussi ce qui se voit dans le discours de certaines avant-gardes ou Écoles. Chaque fois, le recours à l'argument d'un fondement « atone » est supposé assurer la rigueur de leur méthode d'écriture. On reconnaîtra là, soit dit en passant, toute une ambiance proprement « vingtiémiste » qui a fait des ravages (et produit des chefs-d'œuvre) autant en musique que dans les autres arts. Mais même là, quand de tels discours sont portés, le ton demeure toujours inhérent au son. La froideur dite objective, l'intransigeance du dogme (elles sont souvent l'expression d'une violence et d'une toute-puissance infantile assez vite palpables) ne sont pas moins hantées de tonalité qu'une subjectivité assumant ses affects, son désir ou son angoisse, sans forcément les rationaliser ni les hystériser.

[FEUILLETAGE DU REPRÉSENTEMENT SONORE : SONORITÉ, TYPICITÉ, TONALITÉ]

Ainsi, un son comme représentement apparaît comme une matière sémiotique feuilletée, dans laquelle on peut distinguer trois plans d'existence : le ton, couche la plus archaïque et inhérente, est incorporé à la trace sonore, laquelle est par ailleurs porteuse d'un type. On pourrait ainsi poser un ordre croissant de concrétude et de généralité : ton, son, type. La trace, geste en actes, rend présentes en actes deux continuités, l'une symbolique, celle du type, et l'autre, celle du ton, relevant des affects, c'est-à-dire du registre « pathique » (pour reprendre le terme de phénoménologie psychiatrique d'Erwin Straus) ou « thymique » (pour reprendre le terme de Molinié). Une trace/tessère noue réellement, actuellement, les deux continuités abstraites, non « palpables », que sont le type et le ton.

La secondéité de la trace réelle, sa dimension concrète, c'est ce que j'appellerai la *sonorité*. Par distinction, j'appellerai *tonalité* le niveau de présence du son sur le registre de la priméité, du possible, comme présence « imprenable » et nullement réductible à une mesure réelle et concrète. Enfin, je conserverai le mot de *typicité* pour désigner le niveau de présence du son en tiercéité, comme type, dans ce qui le façonne nécessairement, et le fait exister dans un champ et une topique fixés. Ces présences du représentement sonore comme ton peuvent être décrites aussi comme autant de *qualités d'être-là* : il y a une *tonalité*, incorporée dans une *sonorité*, elle-même porteuse d'une *typicité*.

Mettre l'emphase sur la *sonorité* comme le font les Kristoff K.Roll — le bien-nommé festival collectif Sonorités étant à ce titre emblématique —, c'est bel et bien un acte à la fois esthétique et politique en faveur d'une matérialité sonore concrète. Mais là où certaines poseraient l'accent de leur art sur cette stricte sonorité, ou revendiqueraient un travail centré sur la typicité militante ou esthétique, les Kristoff K.Roll, elles, tout en investissant radicalement ces deux dimensions, me semblent défendre une poétique, une stylistique et une éthique en faveur de la tonalité. Certes sans jamais annuler la visée concrète, théorique et politique qui relie cette priméité aux registres de la secondéité et de la tiercéité, la tonalité est comme le *la* donné à toute leur construction électroacoustique.

[L'OBJET ET L'INTERPRÉTANT SUR LES TROIS REGISTRES D'EXISTENCE DU SIGNE]

Si l'on peut distinguer entre trois figures du représentement (tonal, trace/tessère, type), il ne faut pas oublier que le représentement est lui-même indissociable de l'objet et de l'interprétant, lesquels varient, eux aussi, par conséquent, sur les trois mêmes plans : le carrousel du signe triadique tourne simultanément sur les trois étages de la priméité, de la secondéité et de la tiercéité. Faisons un rapide tour de ces figures du signe, dont certaines reviendront par la suite.

Les trois figures de l'objet sont : l'icône (priméité), l'indice (secondéité) et le symbole (tiercéité). L'*icône* correspond au ton (le ton habite l'objet, le représentement est inséparable de son objet, comme l'est la présence réelle de Dieu dans l'icône byzantine¹³). L'*indice* est le déplacement actif, distinct et reliant, entre la trace et l'objet (la fumée indique le feu, comme la trace indique qu'autre chose est là, coprésent). Le *symbole* est l'objet fixable dans le registre nécessaire d'un code (le type permet à toute trace, devenue tessère, de pouvoir être utilisée dans la permanence d'un code, d'une langue, etc.). Si, sur l'étiquette d'un pot de mayonnaise, je vois trois œufs, il y a bel et bien trois traces, mais toutes porteuses d'un même type, symbolisant un même objet : ce qui me fait dire qu'il s'agit, symboliquement, du même « signifié », l'œuf. Trois traces, mais une seule tessère. La tessère, c'est la possibilité de faire entrer la trace dans un fonctionnement typique, symbolique.

Ce qui permet de relier représentement et objet, sur chaque registre, c'est l'interprétant, dont les trois figures sont : le prédicat (priméité), la proposition (secondéité) et l'argument (ou interprétant final, ou encore « habitude » : tiercéité). Dans une ambiance particulière, celle d'un coucher de soleil, il y a une certaine qualité de rouge : pas une trace rouge, mais une qualité qui emplit toute présence : il y a « de la rougéité » ; dans combien d'ambiances ressentons-nous soudain telle ou telle dominante qualitative, heureuse ou angoissante, calme ou électrisée, « sans pouvoir dire quoi » : tel est le *prédicat*, hors de toute assignation à un sujet ou un thème déjà détaché et objectif : le prédicat est l'habitat immédiat de la situation, « hantant » et impossible à isoler dans une quelconque réalité. « Dire quoi », c'est proposer, c'est-à-dire repérer et asserter que cette qualité est actuellement présente, dans telle trace, c'est être coprésent à la trace concrète qui incorpore la tonalité, c'est construire une relation entre deux présences distinctes, et non plus compénétrées : relation indicielle, et non plus iconique. C'est une proposition : une mise en relation entre deux réels, une trace et son objet ; il s'agit de l'asserter, sans certitude : tenir bon sur cette *proposition* d'un lien, mais tenir bon sans savoir si cette proposition est bel et bien valable et assurée — nous ne sommes pas dans une proposition obligatoirement déductive, il peut y avoir place au doute, au « vague », et donc cette proposition peut être, avant toute certitude, une proposition « abductive » (on reviendra sur ces termes par la suite). Cette validation, c'est ce qui fait qu'une proposition peut, non plus seulement être réelle, mais nécessaire, existentielle : c'est quand elle devient un *argument*, ou *interprétant final*, ou encore *habitude*,

.....
13. Cet exemple, certes exact, ne doit cependant pas faire dériver le terme d'icône chez Peirce du discours religieux. L'usage peircien est strictement logique, et n'implique, comme je l'ai évoqué plus haut, aucune « incarnation » (qui est bien la problématique, le type, propre à l'icône dans la religion orthodoxe).

c'est-à-dire une relation que l'on peut légitimement poser universellement¹⁴, autrement dit sur laquelle on peut se reposer pour savoir accueillir le réel avec a priori suffisamment de repères pour le reconnaître (« Tiens, c'est toi » ; « Tiens, c'est moi dans le miroir » ; « J'ai mal à la tête, je vais prendre une aspirine » ; « Le feu est au vert, je traverse »), le comprendre (« Tu pleures, tu dois être triste » ; « Ce tableau, vu comme il est peint, ce doit être un Morandi » ; « Tiens, la cloche de la mairie ne sonne pas comme d'habitude : cela doit annoncer un accident » ; « Vue la disposition de la scène, on verra mieux si on se met au troisième rang »), l'anticiper (« Vu le baromètre et les nuages, je vais prendre mon parapluie » ; « Il avait l'air bizarre au téléphone, ce soir il faudra que je sois attentif à son état »).

Ainsi, nous en arrivons au déploiement de neuf figures repérables dans le fonctionnement du signe. C'est parmi elles que l'on va circuler dans la suite de ce chapitre et du suivant.

.....
14. L'universalité d'une loi n'a rien à voir avec l'échelle de la réalité concernée, mais avec la *totalité* de cette réalité : une loi est toujours universelle dans le milieu et l'espace qu'elle délimite, et pas au-delà. Le droit français ne vaut pas hors de l'hexagone, mais à l'intérieur, il s'applique à toutes. L'interdit du meurtre et celui de l'inceste valent pour toute humanité ; « Tu ne tueras point » vaut pour toute l'humanité se reconnaissant dans le commandement biblique ; « On ne se moque pas, pas de ça chez nous » vaut pour cette maison, cette classe primaire de pédagogie coopérative, ce club de judo de quartier.

	INTERPRÉTANT	OBJET	REPRÉSENTEMENT
Tiercété → typicité	Habitude (interprétant final), guise : <i>le sonore est à lui-même son propre interprétant</i>	Symbole	Type → <i>typicité</i>
Secondété → sonorité	Proposition sonore abductive	Indice	Trace devenant tessère (<i>token</i> , ou trace porte-type) → <i>sonorité</i>
Primété → tonalité	Prédicat (flottant) : accueillir le contingent sans l'enrégimenter	 Icône : l'affect habite, hante la trace de façon indissociable, et lui donne son ton	Tonal → <i>tonalité</i>

Proposer un son, donner le ton : geste éthique

[MAIGREUR. UN TYPE SONORE OUVERT AU TONAL]

L'énoncé acousmatique : « le son sans sa cause » prend une résonance sémiotique, et c'est elle que je souhaite à présent investir, car elle me semble rendre parfaitement compte du fonctionnement profond de l'art sonore des Kristoff K.Roll, et de la logique de la « rencontre sonore » que le duo œuvre à rendre possible. Distinguer entre le son et sa cause, son « objet » au sens peircien du terme, c'est une décision, un geste, un travail : tout cela mène à une maigreur, une retenue, qui n'est pas pour autant synonyme de désincarnation, de désertion, un oubli de la tonalité pathique.

J'ai proposé d'interpréter le geste artistique des Kristoff K.Roll dans les termes suivants : dans la sonorité, donner toute son importance à la tonalité. Telle pourrait être l'orientation générale de leur langage, c'est-à-dire la typicité et, plus généralement, l'habitude, de leur sémiose. En effet, à l'inverse du choix que j'ai évoqué plus haut, celui porté par un type « mort-au-ton ! », et où prédomine le noétique (le rationnel, le conceptuel) et une minoration du tonal (de l'affect), la dynamique sémiotique de l'art des Kristoff K.Roll est au contraire orientée par une tiercéité en faveur du tonal : la tessère sonore est immédiatement porteuse d'un type qui, dans sa forme¹⁵ même, accueille et respecte la présence tonale, en tant que tonale. Il s'agit là d'une orientation décisive, éthique.

Un tel programme se joue dans la secondéité de l'acte (le geste, la proposition), dans la tiercéité qui structure le sonore-langage (le travail, la structuration), et tout particulièrement dans l'habitude qui oriente la sémiose (la place de la décision rendue nécessaire). Mais c'est aussi une distinction qui doit s'inscrire dans la forme du son lui-même, c'est-à-dire dans le son en tant que « représentation » ; et cela, c'est au niveau du « type », c'est-à-dire la figure du représentation dans la tiercéité, que doit formellement s'inscrire cette maigreur, cette retenue. C'est ce que je souhaite étudier ici.

C'est l'accueil du tonal *comme tonal* qui constitue, à mon oreille, la décision esthétique princeps des Kristoff K.Roll. Le ton est là, il nous parle, il s'impose, et on ne cherche pas à le nier ou l'ignorer, mais pas plus à lui « faire dire » quoi que ce soit. Dans une telle activation du représentation, il est clair que le ton trouve une trace porte-type tout à fait différente de celle d'un art qui réduirait le tonal à du contingent, et le traiterait en conséquence sur le registre du mépris, ou de l'enrôlement (le son comme pure illustration, comme aux

plus beaux jours de l'« art engagé »), ou de l'utilitarisme (le son comme pur véhicule d'une signification et d'une portée significative). C'est autour de cette décision éthique en faveur du sonore que se structure le langage des Kristoff K.Roll.

Cette maigreur entre dans le geste acousmatique de retarder au plus loin possible l'apposition d'un cadre significatif sur du vivant sonore. De façon spécifique, ce geste suppose une maigreur paradoxale : le musicien minore le langage musical. Le geste concret de proposer un son engendre une qualité de présence, une sonorité, dans laquelle dominera plus ou moins de typicité, ou plus ou moins de tonalité. Le geste éthique *oriente* l'intégralité de la sémiose dans le dosage, ou plutôt le nouage, entre le type et le ton : ce qui se façonne, c'est la possibilité qu'émerge un type *pour* le tonal, l'assertion logique forte d'une position en faveur du thymique, du corporel. Nulle contradiction à cela : cela s'appelle une pensée matérielle, ou un art matériel (c'est tout le sens de la proposition de la sémiotique de Georges Molinié, qui occupera les trois derniers chapitres de cet essai).

Ce geste interprétatif fait de retenue — refus d'arraisonner le son à une cause — est un geste logique autant qu'éthique : il est une habitude, un argument, il soutient de façon nécessaire les propositions du duo qui en permanence rouvrent la vie du sonore au possible. Mais ce qui fait le propre de la sémiose des Kristoff K.Roll, c'est que cette maigreur prend une forme en faveur de l'émouvoir, du sentir : du pathique, du tonal, là où d'autres pratiques acousmatiques choisissent au contraire de se situer soit dans la sonorité la plus « objective », voire dans la conceptualité, la « typicité » les plus abstraites. Ainsi, ce qu'assume aussi la proposition des Kristoff K.Roll, c'est le fait que la rencontre soit rare, incalculable et inassurable par aucune typicité, par aucun protocole totalement prémuni du hasard errant et contingent du thymique, du pulsionnel, du fantasme, du tonal propre à chaque existence. Faire suffisamment taire la prééminence du type, laquelle va apparemment de soi, cela relève encore de la logique du choix d'un type. Or ce choix est souvent le grand inaperçu d'un tel langage : la topique d'un tel art sonore est généralement très peu activée à réception de telles sonorités, de tels représentements sonores : nos habitudes d'écoute sont généralement loin de telles pratiques acousmatiques. Renoncer à la toute-puissance du type sur la fragilité du ton, accepter un tel embarras, cela reste encore une décision, cela relève de la tiercéité. Écouter les sonorités sous le jour d'un tel art, accepter le risque (ou la chance) d'y rencontrer la tonalité qui les habite, voilà ce que cela implique. Un émouvoir du plus ordinaire, du plus pauvre, du plus nu : il est souvent si difficile de, même, imaginer cela acceptable, voire concevable.

Comment imposer alors un type en faveur du tonal ? Par le fait qu'une qualité de sonorité vienne imbiber jusqu'au type lui-même. Dit ainsi, c'est un paradoxe : la qualité est de l'ordre de la priméité, alors que le type

15. Dans sa « forme du contenu », pour anticiper les catégories hjelmsléviennes présentées à partir du chapitre 6 (cf. vol. II, p. 16 sq.).

est de l'ordre de la tiercéité, du substantiel. La priméité ne peut venir se confondre avec la tiercéité, le ton ne peut « absorber » le type. Il faut donc entendre cette « contamination » non comme une identité entre ces deux dimensions, priméité et tiercéité, mais comme une convergence entre elles activée à un très haut régime dans une présence qui les noue : la secondéité de la trace, ou plutôt de la trace porte-type, c'est-à-dire la tessère.

Dans la sémiose engendrée par le geste des Kristoff K.Roll, la tessère sonore suppose une typicité qui saurait travailler en faveur du plein déploiement de sa présence en lui offrant, non pas une « catégorie significative » (une signification, une indexation culturelle de tel type de son à tel type de réalité, par exemple), mais seulement une aire de résonance, d'écho — bref, *un type qui respecte sonorement le sonore*, qui accueille le sonore seulement en le traitant par un geste lui-même pensé selon des catégories sonores ; un type qui se restreint à seulement relancer le circuit de diffusion du sonore en guise de son interprétation. Une façon de dire : il n'y a pas de métadiscours sur le sonore, et surtout pas une « signification du sonore » (une herméneutique) : le sens du sonore, le sens à régime sonore, c'est d'engendrer du sonore, *stricto sensu*. Il s'agit d'imaginer, là, un type qui poserait l'amaigrissement nécessaire de tout type a priori : un type qui énoncerait, et tiendrait cette proposition, selon laquelle la musique électroacoustique se structure à partir du tonal qu'encorpore chaque trace¹⁶. Un tel type inscrirait ainsi dans la tessère sonore cette loi nécessaire : *Le sonore est à lui-même son propre interprétant*. La sonorité que produit la sémiose des Kristoff K.Roll est, à mon oreille autant qu'à mon avis, porteuse d'un tel type.

Or il s'agit bien d'une proposition : elle ne va pas de soi dans notre doxa musicale et sonore. Il faut tenir sur une telle assertion de maigreur — on retrouve le geste de la praxis : tenir bon sur la durée d'une non-réponse attendue. Le geste concret, qui agit sur le sonore, c'est la position décisive, décisoire, des Kristoff K.Roll. C'est dans la secondéité qui propose, qui *tient* cette position, que

16. Une telle position est proche de ce qu'affirme Balat : « Un rhème peut interpréter un dicisigne (au sens où l'interprétant d'une proposition est son prédicat, ou encore où l'interprétant d'un argument est sa conclusion). Dès lors, nous pouvons bien imaginer qu'*au bout* de certains types de sémioses des tons interpréteront des types. Bien entendu, quelques précautions doivent être prises puisque nous passons là des sémioses aux signes ou representamens. Qu'un ton interprète un type, ce ne saurait être stricto sensu un interprétant « final ». Pourtant on ne saurait écarter l'idée suivant laquelle tout interprétant final a sa propre tonalité, c'est-à-dire qu'il peut advenir comme interprétant final en se constituant comme ton discriminé de l'ensemble tonal, voire même en créant un nouveau ton, au point que ce dernier soit la seule trace de l'interprétant final. Car si ce dernier consiste en un changement d'habitude, s'il n'est pas à proprement parler un signe, on peut penser que, parfois, la seule trace qu'il pourra laisser est, précisément, celle d'un ton. » (Michel Balat, « Sémiotique, transfert et coma », *Violences et signes, Chimères*, n° 12, 1991, p. 143.)

se joue concrètement cette ouverture du réel à autre chose que ce qui allait de soi pour nos écoutes stéréotypées. Par leurs productions, c'est une proposition que font Carole et J.-Kristoff, et dont elles assument les conséquences : le tout, exclusivement sur le registre du sonore, dans leur façon d'installer les conditions concrètes d'une rencontre — rencontre sonore, aux conditions elles-mêmes sonores. Leur geste lui-même est agi selon la modalité du sonore : elles ne parlent pas de leur art (ou pas prioritairement), elles ne font pas de manifeste (ou pas seulement), elles laissent se mettre en place une coprésence entre le corps sonore de leurs performances ou pièces, et le corps subjectif des auditrices. Elles n'expliquent rien de leur musique, elles s'en tiennent à déplier la matière et à en déployer les possibilités d'accueil réciproque qu'ensuite, seules, sauront investir, ou non, les auditions désirantes accrochées. Précarité de cette proposition praxique, toujours. Elles sont des artistes, pas seulement qui travaillent le sonore, encore moins qui utilisent le sonore, ou trouvent recours en lui, mais des artistes *pour* et *par* le sonore.

[TOUJOURS, UN TON EST LÀ. LUI FAIRE PLACE, NOUS LE RENDRE AUDIBLE]

Les Kristoff K.Roll accordent à la présence du tonal dans le sonore une place cardinale, préférentiellement à la centralité traditionnellement donnée à la « grammaticalité » de l'écriture musicale. Comment est-ce tenable ? Comment cette « maigreur » du type peut-elle ne pas faire s'effondrer le sonore lui-même, donnant lieu à un pur affect sans aucune dynamique sémiotique ?

En fait, il y a toujours du type, de la trace/tessère, et du tonal. Lorsque la sémiotique peircienne propose de distinguer ces neuf figures, trois pôles sur trois plans, il faut bien comprendre qu'il ne s'agit pas d'une addition de choses différentes : il s'agit d'une distinction de différents modes, et figures, d'une même présence. La tripartition des différents modes d'existence du signe n'est pas « réelle », au sens où l'on pourrait physiquement isoler priméité, secondéité et tiercéité ; pas plus qu'il serait envisageable, dans le représentement sonore, de découper réellement ce qui objectivement relèverait du type, de la trace, ou du ton. Le signe ne se « saucissonne pas », de même qu'il ne se « décline » pas sous différentes figures qu'on pourrait observer isolément dans la réalité : chacune des formes sous lesquelles on peut repérer l'action de la sémiose participe de son développement, et cette sémiose se donne entièrement, toujours. Il s'agit pour Peirce d'une analyse logique, par *prescission*, analyse « régressive » qui, dans la présence toujours une du signe et de sa dynamique, n'en repère pas moins plusieurs dimensions hétérogènes à l'œuvre, chacune témoignant d'une fonction propre.

Comment évoquer cette prescission ? Tout comme on peut imaginer 2 sans 3, mais pas 3 sans 2, et 1 sans 2, mais pas 2 sans 1, de la même façon on peut procéder à une telle prescission dans le signe peircien.

On peut imaginer une secondéité sans tiercéité, mais pas de tiercéité sans secondéité: on peut imaginer une trace sans un type auquel la rattacher; par exemple, nous sommes sensibles aux traces des arts passés, ou lointains, sauf que nous ignorons, ou avons perdu, les habitudes culturelles qui leur donnent un sens qui nous est ainsi interdit. Ces œuvres ne nous parlent pas, ou bien nous ne les comprenons pas. C'est ainsi qu'on a longtemps connu les hiéroglyphes; c'est aussi de cette façon que beaucoup d'entre nous reçoivent l'art contemporain. Mais à l'inverse, un « type », ça ne flotte pas en l'air: un type est porté par quelque trace, ou n'est pas. Pareillement, on peut imaginer une priméité sans secondéité, mais pas l'inverse: on peut imaginer la possibilité d'un ton sans sa concrétisation au travers d'une trace, mais pas la présence d'une trace sans concevoir la possibilité, en elle, d'un ton. Et ce, y compris si ce ton est présent sous une forme écrasée, refoulée ou entravée par le rejet rigoriste de tout affect dans des formes artistiques, comportementales, culturelles, éducatives, etc., ou bien carrément si la présence de ce ton y est sur le mode de l'im-possible. Ce dernier cas concerne par exemple le mythe de l'échec de la créatrice à inscrire dans son art la vérité qui l'obsède, mais ne cesse d'être là sous le mode de ce qui sans cesse se dérobe à son expression. Ce peut être aussi l'impossibilité marquée au sceau de la folie, schizophrénie tuant toute tonalité, ou impossibilité autistique de faire sortir l'angoisse de son errance hantant tout l'être, sans arriver à s'y inscrire et y être relevée par du langage, et cherchant d'autant plus désespérément à s'agripper à une autre présence corporelle¹⁷.

Pensons à la prescision d'une trace sonore sans son type, c'est-à-dire, aussi, d'un ton sans type, c'est-à-dire d'un son « qui nous vient de nulle part », tout en restant porteur d'un ton. Même si nous le découvrons comme le vestige d'un lieu ou d'une époque dont nous ignorons tout, une trace nous provient toujours, en tant que nous l'accueillons: elle est donc porteuse d'une origine, fût-elle fantasmée par nous. Sinon, en tant que signe, elle serait défaillante: si cette trace fonctionne à régime sémiotique, si elle « fait signe », alors, même en l'absence du « type » qui était présent à même le représentant à l'époque de son commerce initial, toujours viendra porter sur elle le poids des types auxquels nous, son auditrice, nous la rattacherons.

Dans le milieu où naît une trace, elle *existe*, elle est échangée, fait sens pour une communauté qui s'entend à reconnaître en elle une valeur partageable. Enregistrée, extraite de ce milieu où elle existe pleinement, on peut dire qu'une trace sonore se verra ôter son type; mais elle n'en conservera pas moins la présence irrémédiablement singulière, incorporée, d'un ton. Combien d'œuvres nous émeuvent ici et maintenant, alors que nous en ignorons

la culture, l'aire où elle participait de la vie des *lieux communs* de sa communauté d'émergence? Bien sûr, il y a toujours une présence typique dans notre rencontre avec, par exemple, une statue: mais ce sont nos types, ceux qui constituent nos lieux communs à nous, que nous projetons sur elle, que nous faisons porter à cette présence de bois, de pierre ou de terre. Et sans doute l'un des échouages les plus flagrants de la consommation de masse, de l'art comme marchandise à loisirs, est qu'un tel plaquage est devenu totalement décomplexé, il « va de soi », sans plus aucun scrupule ni contrepoids. Ce faisant, on plaque sans la moindre inhibition tout et n'importe quoi sur ces tessères exilées de leurs types, et redevenues traces. Seule, leur présence réelle, matérielle, mais contingente, sans plus le support des lois qui l'innervaient et l'irriguaient, ne peut lutter contre ce placage et cet écrasement. Un tel déferlement peut tout à fait se défendre quand il fait l'objet d'un travail profond chez la subjectivité qui se projette sur cette présence, lorsque par exemple une spectatrice rencontre véritablement une statue. Ce travail, c'est celui de l'activation de ce langage à régime d'art — mais à la condition d'accepter qu'en retour, cette œuvre nous pénètre à nous aussi. Mais pour cela, encore faut-il que ce que nous y projetions soit l'effet d'un véritable désir, d'un engagement de tout notre être — bref, une tonalité, une priméité pathique où puisse advenir une ouverture à la rencontre pénétrante et pénétrée, et non la reproduction d'une doxa, d'un comportement-type dominant.

Pourquoi un tel travail? Pour ne pas seulement se situer dans une « pratique » au sens habituel du terme, où, au fond, nous restons inamovibles dans nos ça-va-de-soi, imperméables aux inhabituels bouts de ton venant du dehors, ou du plus profond. Pour que, dans cette rencontre entre une trace sonore et son auditeur, soit sauvegardée la possibilité d'un ton. C'est dans cette sauvegarde que se jouent et l'art, et l'éthique des Kristoff K. Roll, qui s'inscrivent dans leur langage de façon *typique* vis-à-vis du son et de son ton.

Un représentant est toujours pris dans de la tiercéité. Il n'existe pas de « simple trace », et le type oriente la présence, dans la trace, du ton. Cette orientation décide de l'éthique à l'œuvre à même le ton. Face à ce ton, il s'agit de savoir comment l'accueillir, sur quel registre. Soit on tente d'entendre le ton « originel » — c'est par exemple le mythe porteur des nostalgiques ou érudites volontés de remonter à la musique ou la poésie d'une époque, à ses instruments, ses conditions de lecture, de production, d'interprétation ou de prononciation, de partage, etc.: pensons à l'habitude retrouvée naguère de jouer la musique dite « baroque » selon une hexis propre à cette époque; voir, aussi, les régulières tentatives de musicologie historique et ethnologique visant à reconstituer la performance des œuvres grecques, et tout particulièrement homériques, etc. Soit on privilégie une orientation éthique emphasissant radicalement le pôle pulsionnel, intime,

.....
17. Je renvoie ici au *Langage en-deçà des mots*, op. cit., chapitre « Psychopathologie dans la sémiologie », p. 243-277.

hors de toute chronologie et hors de toute rationalité¹⁸. Mais il existe un troisième positionnement : le type de la retenue, le type qui oriente l'incorporation du ton dans une ambiance sonore où il s'agit de neutraliser l'idée qu'il faudrait avant tout rattacher la trace sonore à autre chose : sa cause, son origine, son époque, etc. Cette position oriente les représentements sonores proposés par l'acousmatique, qui vise à poser « le son sans sa cause ».

Les sons présents dans l'acte sémiotique des Kristoff K.Roll sont orientés par cette éthique du retrait, d'un choix en faveur d'une maigreur significative. La tiercéité des Kristoff K.Roll est porteuse d'une volonté éthique de minorer la part du noétique souvent dominante vis-à-vis du thymique¹⁹. Moyennant quoi cette orientation éthique préserve, dans l'oreille de l'auditrice, une place véritable pour la possibilité d'un tonal qui soit autre chose que de la doxa prémâchée : la possibilité de rester à l'écoute d'autre chose que ce qu'on est massivement, médiatiquement accoutumés à entendre. Un même son, issu par exemple d'un pays d'Amérique latine ou d'Afrique, pris comme la bande son « exotique » d'une chanson pop, ou bien dans une œuvre « fusion » ou « musiques du monde », ou bien pris dans l'ambiance d'un moment sonore des Kristoff K.Roll, ne sera pas orienté selon la même éthique. La trace sonore qui nous touchera ne sera pas porteuse du même type. Quand on laisse le temps à une nappe sonore de se répandre, et d'imposer sa présence seule, quand on ne « zappe » pas immédiatement après, alors on peut espérer que l'auditrice se laissera suffisamment secouer, imbiber, tel un biscuit, dans ce bain sonore de monde, de possible, d'incongruité — et qu'elle ne sera pas non plus trop vite rattrapée par ses réflexes « dominants »,

.....
18. Ces deux modes d'approche de la tonalité ne sont pas incompatibles, et il est tout à fait possible de voir fusionner haute conscience intelligente et profonde émotion pathique — en un point parfois de brouillage, qui peut lui-même devenir un indice actif dans la sémiose activée à régime artistique.

19. Ce n'est un paradoxe qu'en apparence : la tiercéité constitue une continuité symbolique, mais le symbolique n'est pas forcément *que* du noétique, du rationnel, du conceptuel, du significatif : l'éthique participe également du symbolique, il peut exister du symbolique qui renonce à une domination plus ou moins totale de rationalisation en son sein (cela s'appelle, par exemple, la poésie, ou même, en un certain sens, la logique — voir ce que Deleuze appelle « logique du sens », et qui est tout sauf du langage, et encore moins de la langue). Il peut exister une culture qui voit son devoir dans une remise en faille de son propre idéal, lorsque celui-ci a été mené à la faillite : une culture qui se fait humble devant ce qu'a priori elle n'avait jamais voulu reconnaître comme étant digne d'elle, humble devant ce qui va à l'encontre de l'image qu'elle a d'elle-même. C'est la situation de l'Occident moderne et contemporain, face à l'image qu'il a voulu construire de sa propre identité, en en refoulant le corps, le désir, la pulsion. Cette culture-là, cette tiercéité qui s'ouvre à la priméité, c'est par excellence le programme d'Adorno, d'une dialectique négative ; plus profondément, c'est celle des consciences *abîmées*, faillées, de notre continent à jamais ruiné par son propre comptant de génocides économiques, politiques et racistes, noétiquement surarmés par l'arraisonnement de la raison.

et se dire : « Ben, j'ai dû me farcir des bruits de chaises et des micros bousillés contre un mur... », ou bien, version noble de la même surdité : « J'ai assisté à une performance électroacoustique d'une radicalité sonore *remarquable* ! » — or non, ou pas seulement : « Avant tout, j'ai rencontré des présences, ça a fait monde et vie (ou pas trop, ou pas du tout) ». Par quoi est-ce qu'on se laisse imbiber ? Par quelque chose qui nous pénètre jusqu'à la moelle, par du pur sentir : par du tonal. Le tonal est, sur le registre de la priméité pathique, continuité sémiotique fondamentale²⁰ (l'autre continuité est la continuité symbolique de la tiercéité), et c'est en sa faveur que s'oriente la fidélité profonde de la création électroacoustique des Kristoff K.Roll, et des techniques et technologies qu'elle met en œuvre.

Être dans un langage qui protège la fragilité du tonal, tel est non seulement le type, mais l'habitude, la clé-de-voûte, de la sémiose des Kristoff K.Roll. Transmettre le tonal, la possibilité d'une rencontre tonale au cœur des sonorités, c'est le *souci* éthique premier qui se donne à sentir immédiatement dans les traces sonores, ces traces portant un type et incorporant un ton, qui forment le représentement qui paraît, quand s'essaie sans certitude et s'érige, éprouvé à réception, le langage en actes de mes amies sonores.

Fin du premier volume.

.....
20. Je le répète, si je parle ici de la situation heureuse d'une sémiose où l'auditrice se laisse suffisamment pénétrer par la continuité tonale profonde du sonore, il n'en est pas moins tout aussi fréquent, voire bien plus, de rester tout à fait extérieure à l'effet du sonore en tant qu'il est activé à régime artistique. C'est bien ce qui fait l'extrême rareté de la rencontre artistique. Mais même une absence de tonalité vivante reste une qualité tonale : qualité de mort, qualité de refoulement, qu'il s'agit alors de questionner pour ce qu'elle est, le témoin profondément scarifié d'un ordre sémiotique, culturel, politique, etc. C'est cet état que j'ai nommé « tiercéité purificatrice », pathologie propre de la tiercéité, dont les gestes symptomatiques sont l'assassinat (de l'humain radical : le corps, la chair, le désir) et la connerie (la « normopathie » d'Oury) — cf. *Le Langage en deçà des mots*, op. cit., p. 243-277.



CATALOGUE ———

Kristoff K.Roll

Kristoff K.Roll est un duo d'art sonore né en 1990 à Paris au sein des Arènes du vinyle, septet de platines tourne-disques. Ces deux artistes fabriquent un archipel constitué de multiples langues, écritures du sonore.

Plusieurs œuvres créées témoignent de ces glissements : de l'écriture instrumentale, acousmatique à l'improvisation électroacoustique, au « théâtre sonore », en passant par l'art radiophonique, l'installation, le vidéoPoème, la performance.

Par ailleurs, Carole Rieussec et J.-Kristoff Camps développent des esthétiques individuelles qui croisent et font résonance à celle du duo.

kristoff-k-roll.net · caroleriessec.kristoff-k-roll.net · j-kristoff.kristoff-k-roll.net

ACOUSMATIQUE, ÉCRITURE INSTRUMENTALE ET AUTRES RÉALISATIONS SONORES

1990-91 *Les Hey! tu sais quoi...*

15 miniatures sonores, haïkus d'un jour,
issus d'improvisations « en situation quotidienne »

1991-93 « *Le Temps de la mère* »

Chroniques politiques pour Radio Libertaire,
dans un collectif avec les compositeurs Gino Favotti, Francis Larvor

1991-94 *Corazón road*

Carnet de voyage en Amérique centrale, acousmatique

1992 *Pour Act'up*

1998 *Conjoncto palmeras – Dona Lindalva*

1994-2002 *Le petit bruit d'à côté du cœur du monde*

Acousmatique, écriture instrumentale pour trio à cordes, improvisation avec
Daunik Lazro / 10 variations composées à partir d'un même matériau sonore
collecté en Afrique de l'Ouest

1998 *Portrait de Daunik Lazro*

Pièce acousmatique octophonique

1999 *La maison au bord de la D23*

Essai acousmatique sur le ralentissement

1999 *Passage du Tourmalet*

Avec Ana Ban (guitare), musique mixte

2003 *Zócalo Masqué*

Acousmatique, pour une exposition au San Francisco Museum of Modern Art

2003 *Jacques le Propagandiste*

Portrait en forme de rébus sonore pour la revue *Anartiste*

2004 *Portrait de Nicole*

Gardienne du marché de Talensac (Nantes), acousmatique

2007 *Trou de programme*

Acousmatique

2018 *Petite suite à l'Ombre des Ondes*

Commande de Radio France pour *Création Mondiale*,
musique mixte avec Edward Perraud, Isabelle Duthoit, Claire Bergerault,
Patrice Soletti, Didier Aschour

2020 « *Un photogramme* »

Pour compilation *Pump up the volume #6*, acousmatique

2022 *Grande suite à l'Ombre des Ondes*

Avec l'ensemble Dedalus (guitare, violoncelle, flûte, trompette, percussions), musique mixte

2024 *Les Ombres de la nuit*

Acousmatique

× CAROLE RIEUSSEC

2012 *Pionnières de la musique électronique et concrète*

Diffusions acousmatiques avec performeur-euses

2014 *Partitions pour microphones*

Écriture pour microphones avec performeur-euses

2016 *Cinéma Brésilien*

Pièce acousmatique

2016 *Horoscope*

Pièce acousmatique

2016 *Cinetic Africa*

Pièce acousmatique à partir de boucles issues
de musiques populaires ouest africaines

2018 *Blues Memories*

Pièce acousmatique

2019 *JOKER*

Pièce acousmatique à partir d'un témoignage proposé
par Chantal Dumas sur la notion de « son refuge »

2020 *Voix debout*

Documentaire radio avec Elena Biserna

2020 *Le chant des partisans*

Acousmatique

2022 *Poèmes ouverts*

Pièce acousmatique à partir du recueil de poèmes
de Carol Sansour, *À la saison des abricots*

2024 *Partition Publique*

Continuum polyrythmique dont la partition électronique
est improvisée en direct et la partition concrète
composée in situ par le public

× J.-KRISTOFF CAMPS

2016 *Le grand attracteur – Remix*

Duo Vortex, avec l'ajout de lectures de procès-verbaux
de l'affaire dite « de Tarnac »

2021 *L'orchestre se rebiffe*

Composition acousmatique multiphonique
pour le Grand Orchestre de Marc Calas

THÉÂTRE SONORE

1997 *Des travailleurs de la nuit, à l'amie des objets*
Fresque politique avec Nido, Gérard Clarté, Régis Durand, Patricia Gatepaille

2003-05 *La bohemia electrónica...
nunca muere*

2004-05 *L'estanco d'écoute*
Performance, vente de sons de marchés du monde sur un marché

2007 *l'internationale_sonore.org*
Entresort autour de l'imaginaire du web, *Web Micros* et *Web Mike Game*

2013-19 *La bohemia electrónica...
nunca duerme*
Avec Enna Chaton, Jérémie Scheidler, Jean-Gabriel Valot,
mobile vivant où les écritures se mêlent

2017 *Les écoutes extraordinaires*
Pièce jeune public

2017 *When I'm sixty four – revisited*
À partir de la chanson des Beatles

2019 *Ferrari 90 – revisited*
Hommage à Luc Ferrari

× J.-KRISTOFF CAMPS

2001-10 « *Le journal
d'informations parlé* »
Causerie critique au sujet des propriétaires de médias

2002-11 *Les musiques de cirque
de monsieur Titou*
Close-up musical, théâtre d'objets

2011-12 *l'égaré*
Pour un personnage, sons et effets magiques

2013 *Hommage à Edison*
Cabinet de curiosités/conférence/récit de vie,
sur les inventeurs de l'enregistrement du son

× CAROLE RIEUSSEC

2003 *Escondida*
Live électroacoustique caché

2006-11 *L'étonnement sonore*
Objet de pensée sonore en mouvement,
avec Clara Cornil, chorégraphe,
Guillaume Robert et Johan Maheut, plasticiens

2013 *Far Est – depuis l'est féminin*
Solo féministe

× AVEC NAGRALA,
COLLECTIF À GÉOMÉTRIE VARIABLE

2000-05 *Les écrivains public sonores*
Avec Laurent Grappe et Isabelle Bassil

2001-04 *La Façade de Nagrala*
Avec (selon les lieux) : Laurent Grappe et Isabelle Bassil, Kris Auger
et Laure Sainte-Rose, et les enfants, Anahí, Rayanne, Alice, Mona

2003-05 *La lettre ouverte*
Avec Laurent Grappe et Isabelle Bassil

2005-10 *Nagrala – voleurs de sons*
Avec Mireille Neil, Christian Deric

HYBRIDES

2011-2023 *À l'Ombre des Ondes*
Séances d'écoutes au casque des Territoires du rêve

2018 *world is a blues*
Avec Jean-Michel Espitalier, hommage aux exilées

2021 *Archipel sonore*
À l'occasion des 30 ans du duo, en 5 tracés :
La parole / Improvisation / Les Objets / Théâtre sonore / Acousmatique

× CAROLE RIEUSSEC

2018-22 *Place*
Avec Anne Julie Rollet, Christophe Cardoen, Anne-Laure Pigache,
performance multimédia autour des places publiques

2022 *Plaça*
Avec Anne Julie Rollet, Christophe Cardoen, Anne-Laure Pigache, Nuria Martinez-Vernis,
Eduardo Filippi, performance multimédia franco-catalane

IMPROVISATION

1990 *Les Arènes du vinyle*

Septet de platines tourne-disque, avec Aline Thivolle, Manu Carquille (2 platines), Gino Favotti, Francis Larvor

1995 *Élu par cette Crapule*

Avec Jean-Christophe Dussin et Francis Larvor

1998 *La Pièce*

Avec Xavier Charles

1999 *Skhizen*

Avec Marc Sens et Pascal Battus

1999 *7 Têtes troués d'avion*

Avec Dominique Répécaud, Thierry Madiot, Li-Ping Ting, Jean-Luc Guionnet, Jérôme Florenville

2001 *Mécaniciens du désert*

Avec Laurent Grappe

2005 *Cinq 102*

Avec Catherine Jauniaux, Ute Völker, Carl Ludwig Hübsch

2003-04 *Tout le monde en place pour un set américain*

Avec Martin Tétreault, Diane Labrosse, Xavier Charles

2004 *360°*

Avec Nicolas Demarchelier, Benoît Cancoïn, Anne Pellier, Olivier Toulemonde, Eddy Kowalski

2008 *Sense High / Sense Low*

Avec Jérôme Game, Didier Aschour

2011-13 *Chants du milieu*

Avec Daunik Lazro

2014 *Quintet*

Avec Daunik Lazro, Dominique Répécaud, Phil Minton

2015-16 *Mon Arirang (rencontre franco-coréenne)*

Avec Patrice Soletti, Marc Siffert, Choi Han Lee (chant pansori), Youn Da Young (gayageum), Han Chang Hee (daegeum, taepyeongso - flûte), Hangul Ga Yeon (perc), Kang Jung A (kwaenggwari - petit gong), Shin Joo Myung (Jing - perc), So Kyoung Jin (buk - tambour)

2016-18 *Actions Soniques*

Quintet avec Géraldine Keller, Dominique Répécaud, Daunik Lazro

2020-22 *Quartet un peu Tendre*

Avec Daunik Lazro, Sophie Agnel

× J.-KRISTOFF CAMPS

2015-16 *Rosette*

Membre du groupe

× CAROLE RIEUSSEC

2002-07 *Portraits Griffonnées et Duo des autres*

Avec Catherine Jauniaux

2006 *Grande rue, lettre C*

Avec Anne-James Chaton, musique et poésie

2019 *À distance*

Avec Lionel Marchetti

ET AUSSI...

Rencontres avec des musiciens, danseurs, jongleurs, cinéastes ou comédiens : Lê Quan Ninh, Camel Zekri, Jérôme Noetinger, Martine Altenburger, Ossatura, Kaffe Mathews, Alfred Spirli, Sébastien Cirotteau, Christian Pruvost, Christophe Havard, Julien Ottavi, Hans Tammen, Cathy Heyden, Patrice Soletti, David Chiesa, Marc Siffert, Michael Moser, Mathieu Werchowski, Gérard Clarté, Gaëlle Rouard, Kris Auger, Laure Sainte-Rose, Pascal Delhay, Dominique Jégou, Barbara Métails-Chastanier, Albert Cirera...

INSTALLATIONS

2012 *Mur Mur [res]*

Installation sur la pierre sèche

2012 *Elle entend des voix*

Dans la maison de naissance de Jeanne d'Arc

2012-13 *La traversée*

Installation dans un train, avec l'auteur Frédéric Dumont

2015 *À l'Ombre des Ondes Installées*

Au casque

2023 *Micros de nuit*

Au casque

× CAROLE RIEUSSEC

2014 *Dégrafer l'espace*

Performance avec la plasticienne Enna Chaton et performeur-euses

2014 *La grande vide*

Musique pour prairie

2015 *La voix de son maître*

Avec Perrine Maurin

2016 *Fragiles Abstractions*

Avec la plasticienne Antonella Bussanich

2017 *La femme, le chien*

Avec la plasticienne Antonella Bussanich

EN PARALLÈLE

Revue & Corrigée

Membres du comité de rédaction

<https://www.revue-et-corrigee.net/>

2005-18 *Sonorités*

Co-fondateurs du festival international au croisement des écritures poétiques textuelles et sonores / avec Anne-James Chaton

depuis 2022 *La Grève*

Création de commission Art et Politique « No Separan » de la Coopérative Intégrale du Bassin de Thau

× J.-KRISTOFF CAMPS

1991-2000 *Radio libertaire*

Animateur

2004-18 *Radio Pays d'Hérault*

Animateur

VIDÉOS

2020-24 *VidéoPoèmes #1, #2, #3, #4, #5, #6*

Avec Jérémie Scheidler

× CAROLE RIEUSSEC

depuis 2012 « *wi watt'heure* »

Fondatrice de la rubrique audio dédiée au genre et à l'expérimentation artistique / avec Elena Biserna
<https://www.revue-et-corrigee.net/category/wiwattheure/>

ET AUSSI...

Composition pour le cinéma (K. Dridi, F. Choffat, N. Djémaï), **la radio** (avec C. Frottier pour la NDR en Allemagne), **la littérature** (A. Behar, compagnie Quasi), **la photo** (G. Laffitte), **la danse** (compagnie Pierre Deloche, Black, Blanc, Beur), **le théâtre** (théâtre de Paille, l'Escabelle, Là-bas théâtre, l'Hyménée, B. Meyssat, les Patries Imaginaires, compagnie Exit), **la marionnette** (théâtre de Mathieu), **le cirque** (compagnie Les frères Kazamaroffs), **les spectacles de rue** (compagnie Les veilleurs) et des **compagnies transdisciplinaires** (La Controverse, D'un pays lointain).

Ces musiques et autres réalisations sonores ont été composées dans les studios :

1990-94 studio Exercices de style (Montrouge) et La Muse en Circuit (Vanves)

1995-2000 studio Makhno (Montreuil)

2001-07 studio La Thongue cachée (Montblanc)

depuis 2008 studio Les Ombres d'Ondes - L20 (Frontignan)

DISCOGRAPHIE

Corazón road

Label Empreintes Digitales

Des travailleurs de la nuit, à l'amie des objets

Label Métamkine

La Pièce

Label Potlatch / avec X. Charles

Le petit bruit d'à côté du cœur du monde

Label Vand'Œuvre / double CD - avec D. Lazro

Tout le monde en place pour un set américain

Label Victo / avec M. Tétreault, D. Labrosse, X. Charles

Walpurgis

Les films du tigre / DVD - musique pour un essai cinématographique de F. Hoffat, sur un texte de K. Kraus + concert filmé

À l'Ombre des Ondes

Label Empreintes Digitales / siestes audio-parlantes

Chants du milieu

Label Creative sources / avec D. Lazro

Action Soniques

Label Vand'Œuvre / avec D. Lazro, G. Keller, D. Répécaud

world is a blues

Label MazetoSquare / livre + double CD - avec J.-M. Espitallier

Quartet un peu tendre

Label Fou records / avec S. Agnel, D. Lazro

Les Ombres de la Nuit / Grande Suite à l'Ombre des Ondes

Label MazetoSquare / livre + double CD - avec Dedalus

× CAROLE RIEUSSEC

L'étonnement sonore

Label Césaré / objet de pensée sonore en mouvement

× J.-KRISTOFF CAMPS

Le grand Attracteur - Remix

Label Un rêve nu / avec Vortex

ET AUSSI...

Participation à de nombreuses compilations.

ANNEXES —

1. Précisions de vocabulaire :
écoute réduite, objet et corps sonores,
concrétude

2. Index (notions, noms, œuvres)

3. Outils et références

1. Précisions de vocabulaire : écoute réduite, objet et corps sonores, concrétude

Je l'ai annoncé en préambule du premier volume, mon texte n'est pas celui d'un musicologue. Une petite mise au point est nécessaire pour préciser les rapports entre les développements sémiotiques que j'ai menés et deux notions importantes dans l'histoire de la musique électroacoustique : l'*écoute réduite* et l'*objet sonore*. Ces deux notions, venues de l'œuvre de Pierre Schaeffer, récapitulée dans son grand-œuvre du *Traité des objets musicaux*¹, sont les opérateurs technique et discursif rendant possible l'adage par où se définit l'esthétique électroacoustique : « Le son sans sa cause ».

L'écoute réduite correspond à la mise entre parenthèses de tout ce qui n'est pas proprement sonore, menant à construire la notion de *sonore* comme existence objective. L'écoute réduite est :

(...) l'attitude d'écoute qui consiste à écouter le son pour lui-même, comme objet sonore en faisant abstraction de sa provenance réelle ou supposée, et du sens dont il peut être porteur. Plus précisément, elle consiste à inverser cette double curiosité pour les causes et le sens (qui traite le son comme un intermédiaire vers d'autres objets visés à travers lui) pour la retourner sur le son lui-même. (...) Elle est (...) une élucidation et un déconditionnement à la fois. (...) L'objet sonore est défini comme le corrélat de l'écoute réduite : il n'existe pas « en soi », mais à travers une intention constitutive spécifique (...) un ensemble organisé, qu'on peut assimiler à une « gestalt » au sens de la psychologie de la forme. (...) En français, l'ambiguïté du mot « objet » favorise, chez certains, la confusion déjà très commune entre le son et son anecdote causale. Cette confusion doit absolument être évitée. L'objet sonore, comme notion, naît justement de la distinction radicale faite entre le son et sa causalité, réelle ou imaginaire. (...) L'objet sonore n'est pas un état d'âme : Il se donne comme identique à travers les différentes écoutes, « transcendant aux expériences individuelles » [Schaeffer, p. 269]. On peut donc l'analyser et le décrire, lui donner une objectivité propre. Cependant, le niveau auquel on se place pour discriminer les objets et les isoler dans une « chaîne sonore » est affaire d'intention, de parti pris².

1. Pierre Schaeffer, *Traité des objets musicaux*, Paris, Le Seuil, 1966.

2. Michel Chion, *Guide des objets sonores. Pierre Schaeffer et la recherche musicale*, Préface de Pierre Schaeffer, Paris, Buchet-Chastel/Ina, 1983, p. 33-35.

Voilà un programme totalement concordant avec l'analyse sémiotique que j'ai proposée pour ma part, et qui vise à comprendre en quoi il est concrètement possible de désaliéner notre écoute, et de la rendre sensible à une véritable rencontre qui soit de l'ordre du sonore. En d'autres termes, un son, ça ne va pas de soi. Dit d'un point de vue sémiotique peircien, l'écoute restreinte est une gymnastique qui convoque, « même sans le savoir », toute la souplesse distinctive entre représentation, objet et interprétant. Et ce qui naît d'un tel exercice, c'est une nouvelle qualité de présence du son : objet sonore, sémiose sonore pleinement déployée.

L'analyse sémiotique n'est pas à l'origine du travail de Schaeffer, qui s'enracine dans la phénoménologie husserlienne :

L'écoute réduite est ainsi nommée par référence à la notion de réduction phénoménologique (epoché), et parce qu'elle consiste en quelque sorte à dépouiller la perception du son de tout ce qui n'est « pas lui » pour ne plus écouter que celui-ci, dans sa matérialité, sa substance, ses dimensions sensibles³.

À quelques décennies de distance seulement, Peirce et Husserl, dans un parallélisme troublant, mais à ne pas assimiler, ont tous deux questionné l'existence phénoménale du monde et des signes, mais avec des questionnements, des orientations et des techniques distincts. Husserl, en développant le concept de « phénomène », cherche à penser en philosophe le mouvement de l'*apparaître* : c'est la *phénoménologie*. Peirce, en logicien, questionne (et introduit) l'étape logique du strict *paraître*, à laquelle correspond, dans son concept de signe, la place propre au *representamen* (ou représentement)⁴ : c'est la *phanéropscopie*. La dynamique de l'*apparaître*, question immédiatement abordée par la phénoménologie, est rapportée à l'instance de l'interprétant par Peirce. En effet, le représentement entre dans la composition triadique du concept de signe, lequel établit un rapport *interprétant* entre *représentement* et *objet*. Non pas qu'il existerait d'abord un objet, puis un représentement, ou l'inverse, et que l'interprétant en serait le liant, logiquement et pragmatiquement extérieur (le « manipulateur » du signe) : non, les trois se donnent dans la vie du signe liés en une même dynamique, dynamique proprement sémiotique. Seulement, le paraître « strict », sans être hypostasié, mais seulement distingué jouit chez le sémioticien Peirce d'une attention qui n'a pas la guise du phénoménologue Husserl. Dans la perspective sémiotique, l'effort réside

3. *op. cit.*, p. 34.

4. Dans ce souci d'isoler le *representamen*, la démarche de Peirce se rapproche alors plutôt du concept d'« image acoustique », développé par l'approche elle aussi quasi-contemporaine de Ferdinand de Saussure. Cf. entre autres les *Écrits de linguistique générale*, texte établi et édité par Simon Bouquet et Rudolf Engler, Paris, Gallimard, « NRF, Bibliothèque de philosophie », 2002.

dans la distinction du son comme représentation, à la fois distinct et souverain, mais dont est en même temps interrogée la nature du lien (interprétant) qui le rattache à son objet (sa « chose », sa « cause », son « signifié »). Qu'est-ce qui permet de comprendre l'émergence d'un son comme signe plein, l'interprétation de la relation qui s'établit avec le réel de son objet ?

Quant à définir ce qu'est une *praxis sonore*, c'est-à-dire l'effort des musiciens électroacousticiens sur un plan tout à la fois existentiel, corporel, psychique, politique et technique, c'est somme toute poser la question : qu'est-ce qui constitue les conditions concrètes de cette interrogation sur le langage sonore ?

Dans la théorie schaefférienne, la notion d'objet sonore est distincte de celle de corps sonore :

L'objet sonore n'est pas le corps sonore : Le corps sonore, c'est la source matérielle du son qu'on peut identifier à travers lui⁵.

J.-Kristoff me précise également que dans le cas où le « corps sonore » désigne l'objet que l'on manipule devant le micro, Pierre Henry parle, lui, d'« instrument-objet ». Quoi qu'il en soit, cette distinction entre dans la construction du concept musicologique d'objet sonore, dans un discours qui vise à faire naître le concept spécifique de « sonore », tel que techniquement constructible, manipulable et observable.

Partant, comment situer le lien avec mes propositions sémiotiques ?

Le terme sémiotique peircien d'« **objet** » n'est pas superposable au concept musicologique de l'« objet sonore » schaefférien, lequel demeure bel et bien un signe, qui par conséquent correspondrait plutôt à la paire représentation/objet, avec un accent mis sur le représentation, sur sa matière et son statut d'« image acoustique », mais surtout sur son antécédence logique : le représentation vient en premier, et c'est dans sa présence première, et si possible maintenue dans sa neutralité et sa maigreur, que consisterait l'exercice d'écoute réduite. Quant à un rapprochement avec les catégories de la sémiotique hjelmslévienne, telle qu'elle est reprise par Georges Molinié, les caractéristiques matérielles et formelles de l'objet sonore le rapprocheraient des plans de la substance et de la forme de l'expression, avec, inséparable à cette paire, la dimension de la forme du contenu.

Quant à mon usage du terme de « **corps sonore** », je ne l'entends pas plus dans le sens musicologique de « source matérielle d'émission » du son : j'y donne toute la résonance que peut prendre la *matérialité existentielle* d'une corporéité signifiante, tout aussi inévitable pour quelque effet de *présence*. Et surtout, j'emploie le terme de « corps » en m'inspirant de Molinié, qui considère que

le fonctionnement à régime artistique du langage (ici, le langage musical) érige l'œuvre en *corps* artistique (corps musical, pictural, textuel, etc.), dans l'existence duquel entrent les dimensions de la *chair*, du désir et de la jouissance, et hors duquel la question du sens ne saurait se poser. Là encore, un vocabulaire tout à fait distinct, mais des ambiances et des orientations éthiques et esthétiques compatibles, en faveur d'un respect de la valeur des moindres présences, y compris les plus amoindries, sur le plan physique ou culturel (d'où l'importance de voir en quoi les sons les plus humbles *ne comptent pas pour rien* dans l'esthétique des Kristoff K.Roll).

Enfin, et dans la suite d'une telle orientation éthique, lorsque j'emploie le terme de « **concret/concrète** », surtout apposé à « musique » ou à « sonorité », il ne faut pas y entendre le terme musicologique strict de « musique concrète », qui se définit par opposition à la « musique abstraite » classique, dont le cœur reste la forme écrite de la partition — paire oppositive présentée par Schaeffer dans *La Musique concrète*, son « Que sais-je ? » de 1967 réédité à Paris, aux Puf, en 2020, p. 21-23. Je vise à désigner la dimension quotidienne, pratique, matérielle, du phénomène musical. Dans l'épithète « concret », il faut entendre tout simplement la dimension matérielle, c'est-à-dire, lorsque le sonore est activé à régime artistique, une dimension indissociablement corporelle.

.....
5. Chion, *op. cit.*, p. 34.

2. Index

INDEX DES NOTIONS (VOL. I)

Abduction, abductive	26, 27, 34, 35
Acousmatique	07, 08, 10, 11, 13, 16, 23, 24, 28, 31, 36, 39
Argument	33, 34, 36, 37
Concret, concrète (musique)	06, 08, 11, 28, 32, 33, 34, 49
Contingence, contingent	16, 19, 20, 22, 31, 32, 35, 36, 38
Corps sonore	08, 37, 49
Déduction, déductif/-ve	26, 27, 34
Dimension restreinte	08, 16
Dire	20, 25, 27, 32, 34
Discours	06, 07, 13, 14, 25, 28, 32-34, 49
Écoute réduite	48, 49
Électroacoustique	05, 07, 08, 10-12, 15-17, 20-22, 24, 28, 32, 33, 37, 39, 48
Embarras	19, 36
Éthique, ethos	06, 10, 11, 13, 16, 19, 20, 22, 23, 27, 28, 33, 36, 38, 39, 49
Exprimer	12
Forme de l'expression	49
Forme du contenu	27, 36, 49
Habitude	11, 12, 28-30, 34-39
Icône, iconique	34, 35
Indice, indiciel	20, 30, 34, 35, 39
Indiquer	34
Interprétant	29-35, 37, 48, 49
Interprétant final	34, 35, 37
Langage	06-12, 15-23, 25, 27, 28, 30-33, 36, 38, 39, 49
Langue	07, 11-13, 18, 20-22, 27-31, 34, 39
Noétique	36, 39
Objet	08, 14, 19, 28-36, 48, 49
Objet sonore	48, 49
Pathique	33, 36, 38, 39
Parole	06-08, 11-15, 20, 27, 32
Praxis	08, 15, 16, 18, 23, 25, 26, 37
Praxis sonore	06, 07, 11, 15, 16, 23, 26, 28, 32, 49
Prédicat, prédicatif/-ve	34, 35, 37
Priméité	31-39
Proposition	06-08, 16, 17, 25-27, 34-37, 49
Régime (artistique, d'art, etc.)	08, 16, 17, 20, 27, 33, 37-39, 49
Représentement, <i>representamen</i>	29-39, 48, 49
Secondéité	31-38
Sémiose	07, 11, 20, 27, 28, 30-33, 36-39, 48
Sémiotique	06, 07, 11, 17, 19, 20, 22, 23, 25-33, 36-39, 48, 49
Sens	07, 10, 12, 16, 17, 19, 21-25, 27, 29, 30, 32, 37-39, 48, 49
Singulier/-ère, singularité	06-08, 10, 12, 13, 16-22, 24, 26, 38
Son	06, 08-20, 24, 25, 27, 28, 31-33, 36, 38, 39, 48, 49
Sonore, sonorité	06, 07, 09-11, 13-17, 20-28, 30-33, 35-37, 39, 48, 49
Substance de l'expression	27, 49
Substance du contenu	22, 27
Symbole	34, 35
Tessère, <i>token</i>	32-38
Thymique	33, 36, 39
Tiercéité	31-39
Ton, tonal, tonalité	06, 11, 31-39
Trace	06, 11, 12, 14, 16, 28-39
Type, typique	12, 13, 19, 24, 32-39
Vague (logique du)	26, 34

INDEX DES NOMS (VOL. I)

Adorno, Theodor	39
Balat, Michel	07, 25, 26, 29, 32, 33, 37
Camps, J.-Kristoff	05-10, 12, 13, 17, 18, 21, 24, 25, 27, 37, 49
Chion, Michel	48, 49
Deleuze, Gilles	16, 19, 39
Glissant, Édouard	20
Guattari, Félix	15, 16, 19
Hjelmslev, Louis	07, 22, 27
Lacan, Jacques	26, 27, 30
Laffitte, Geneviève	05, 13
Lazro, Daunik	17
Le Clézio, J.M.G.	19
Molinié, Georges	07, 27, 33, 36, 49
Morin, Edgar	28, 31
Oury, Jean	13, 25, 26, 33, 39
Peirce, Charles Sander	07, 26, 29-34, 37, 48
Rieussec, Carole	05-10, 12, 13, 17, 18, 21, 22, 24, 27, 37
Saussure (de), Ferdinand	24, 29, 48
Schaeffer, Pierre	08, 11, 28, 48, 49
Straus, Erwin	33

INDEX DES ŒUVRES (VOL. I)

360°	17
<i>À l'Ombre des Ondes (séances au casque des territoires du rêve)</i>	13, 32
<i>Actions soniques</i>	17
<i>Bibliothèque sonore de récits de rêves</i>	13
<i>Chants du milieu</i>	17
<i>Cinq 102</i>	17
<i>Corazón road</i>	11-13
<i>Hey! tu sais quoi...</i>	11, 12
<i>La bohemia electrónica... nunca duerme</i>	12, 17, 30
<i>La pièce</i>	17
<i>Le petit bruit d'à côté du cœur du monde</i>	10, 13, 25
<i>Partitions pour microphones</i>	17
Sonorités (festival)	27, 33
<i>Tout le monde en place pour un set américain</i>	17

3. Outils et références

BIBLIOGRAPHIE

Accaoui, Christian, *La Musique parle, la musique peint. Les voies de l'imitation et de la référence dans l'art des sons. 2. Sémiotique*, Paris, Éditions du Conservatoire, 2022

Apprill, Olivier, « Tosquelles et la psychiatrie concrète », in Pascale Molinier, éd., *François Tosquelles et le travail*, Paris, Éditions d'Une, 2018, p. 159-180

Arasse, Daniel, *Histoires de peinture*, Paris, Denoël/France Culture, 2004, réédité à Paris, Gallimard, « Folio », 2006

Badiou, Alain, *L'Être et l'Événement*, Paris, Le Seuil, « L'ordre philosophique », 1988

Badiou, Alain, *L'Immanence des vérités. L'Être et l'Événement*, 3, Paris, Fayard, 2018

Balat, Michel, « Sémiotique, transfert et coma », *Violences et signes, Chimères*, n° 12, 1991, p. 137-155

Balat, Michel, *Des Fondements sémiotiques de la psychanalyse. Peirce après Freud et Lacan*, Paris, L'Harmattan, « Ouverture philosophique », 2000

Balat, Michel, *Psychanalyse, logique, éveil de coma. Le musement du scribe*, Paris, L'Harmattan, « Ouverture philosophique », 2000

Barthes, Roland, *Plaisir du texte*, Paris, Le Seuil, « Tel quel », repris en « Points », 1973

Boutang, Pierre-André, *L'Abécédaire de Gilles Deleuze avec Claire Parnet*, produit par Paris, Éditions Montparnasse, 3 DVD, 2004

Caux, Jacques, Lefort, Catherine et Laffitte, Pierre Johan, « Une discipline du discernement : Jacques Caux, le Schématisme et le langage. Dire, exprimer, indiquer », donnée en 2014 lors du Séminaire interdisciplinaire *Représenter le Réel*, CNRS-Maison des Sciences de l'homme, Clermont-Ferrand

Chion, Michel, *Guide des objets sonores. Pierre Schaeffer et la recherche musicale*, Préface de Pierre Schaeffer, Paris, Buchet-Chastel/Ina, 1983, p. 33-35

Deleuze, Gilles, *Logique du sens*, Paris, Minuit, 1969

Dosse, François, *Gilles Deleuze Félix Guattari. Biographie croisée*, Paris, La Découverte, « Poche », 2007

Goodman, Nelson, « Quand y a-t-il art ? », initialement paru en 1977, repris dans Gérard Genette, éd., *Poétique et Esthétique*, Paris, Le Seuil, « Essais », 1992, p. 67 sq.

Guattari, Félix, « Qu'est-ce qu'un groupe », repris in *Psychanalyse et Transversalité. Essais d'analyse institutionnelle*, Paris, François Maspero, « Textes à l'appui », 1972

Kristeva, Julia, *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Le Seuil, « Points », 1969

Lacan, Jacques, *L'Angoisse. « Séminaire X », 1962-1963*, édition de Michel Roussan, Paris, à compte d'auteur, 2003

Lacan, Jacques, *Encore, Séminaire, livre XX (1972-1973)*, édition de Jacques-Alain Miller, Paris, Le Seuil, « Le champ freudien », puis « Points », 2016

Laffitte, Pierre Johan, « Clinique du sens et pathologie de l'intégration (au sujet de *Logique du sens* de Gilles Deleuze) », in Georges Bertin, éd., *Herméneutiques et dynamiques du sens, Année de la recherche en sciences de l'éducation*, 2019, p. 135-146

Laffitte, Pierre Johan, « L'ordre des cliniques, ou : greffer de l'Ouvert. La fonction éthique de la logique du vague : une rencontre entre psychothérapie institutionnelle et sémiotique peircienne », communication au colloque *Cultural crossings of care – an appeal to the medical humanities*, Colloque international, Oslo 26 octobre 2018 (inédit)

Laffitte, Pierre Johan, « La critique et son objet. La disposition au sens d'un texte rabelaisien », in Thérèse Vãn Dung-Le Flanchec, Isabelle Garnier, Véronique Montagne, Anne Réach-Ngô, Marie-Claire Thomine, Trung Tran, Nora Viet, éd., *Paroles dégelées. Propos de l'Atelier XVI^e siècle*, Paris, Classiques Garnier, « Études et essais sur la Renaissance », 2016, p. 147-160

Laffitte, Pierre Johan, « Le Schématisme. Quelques variations sur une avant-garde singulière » donnée en 2011 à la Fondation Vasarely, Aix-en-Provence

Laffitte, Pierre Johan, *Le Langage en-deçà des mots. Rencontre à l'aube du langage entre psychothérapie institutionnelle et sémiotique peircienne*, Paris, Éditions d'Une, 2020

Laffitte, Pierre Johan, *Pédagogie et Langage. La pédagogie institutionnelle, à la rencontre entre sciences du langage et sciences humaines*, Paris, L'Harmattan, « Cognition et formation », 2020

Lain Entralgo, Pedro, Ledoux, Marc et Oury, Jean, *Vers une anthropologie médicale* : Viktor von Weizsäcker, Paris, Éditions D'Une, 2021

Le Clézio, J.-M. G., *L'Extase matérielle*, Paris, Gallimard, 1967 (rééd. « Folio »).

Léonard, Jean-Léo, « Linguistique, dialectologie et théorie mathématique de la complexité, ou : *Il n'y a pas de mystère* (mais il n'y en a pas moins une passion possible) » (propos recueillis par Pierre Johan Laffitte), *Complexité et Anthropocène*, numéro 2022 de *L'Année de la recherche en sciences de l'éducation*, p. 227-254.

Maldiney, Henri, *Le Vouloir-dire de Francis Ponge*, Fogère, Encre marine, 1993

Maldiney, Henri, *Regard espace parole*, Paris, Le Cerf, 2013 (réédition de l'ouvrage de 1973)

Maldiney, Henri, *Penser l'homme et la folie*, Grenoble, Jérôme Millon, 1991

Meeùs, Nicolas, « A semiotic approach to music », *Contemporary Music Review*, 9/1-2, 1993, p. 305-310.

Michaux, Henri, *Misérable Miracle*, 1956, *L'Infini turbulent*, 1957, et enfin *Connaissance par les gouffres*, 1967, repris dans *Œuvres complètes*, édition de Raymond Bellour, Paris, Gallimard, « Pléiade », 2004, respectivement dans le volume 2, p. 619 sq. et 807 sq., et dans le volume 3, p. 1 sq.

Molinié, Georges, *De la pornographie*, Paris, Mix, 2006.

Molinié, Georges, *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Librairie générale, « Livre de poche », 1997.

Molinié, Georges, *Hermès mutilé. Vers une herméneutique matérielle. Essai de philosophie du langage*, Paris, Honoré Champion, « Bibliothèque de grammaire et de linguistique » n° 21, 2005

Molinié, Georges, *Sémiostylistique. L'effet de l'art*, Paris, Puf, « Formes sémiotiques », 1998

Morin, Edgar, *La Méthode. IV. Les Idées*, Paris, Seuil, Points Essais, 1991

Oury, Jean, *La Décision. Séminaire de Sainte-Anne 1985-1986*, Paris, Éditions d'Une, « La boîte à outils », 2015

Christian Plantin, éd., *Lieux communs, topoi, stéréotypes, clichés*, Paris, Kimé, 1993

Ponge, Francis, *La Fabrique du pré*, Genève, Skira, 1971

Quignard, Pascal, *Sur le Jadis (Dernier Royaume, 2)*, Paris, Gallimard, « Folio », 2002

Roudinesco, Elisabeth, *Jacques Lacan, esquisse d'une vie, histoire d'un système de pensée*, initialement paru à Paris, Fayard, 1993, repris dans Paris, Librairie générale française, « La pochothèque », 2009, p. 1543 sq.

Saint-John Perse, « Récitation à l'éloge d'une reine », *La Gloire des rois*, Paris, Gallimard, « Poésie », p. 72 sq.

Saussure, Ferdinand de, *Écrits de linguistique générale*, texte établi et édité par Simon Bouquet et Rudolf Engler, Paris, Gallimard, « NRF, Bibliothèque de philosophie », 2002

Schaeffer, Pierre, *Traité des objets musicaux*, Paris, Le Seuil, 1966

Schotte, Jacques, *Vers l'anthropopsychiatrie. Rencontrer, relier, dialoguer, partager. Un parcours. Autobiographie intellectuelle*, Paris, Hermann, « Psychanalyse », 2008

Scipio, Agostino di, *Circuiti del tempo. Un percorso storico-critico nella creatività musicale elettroacustica e informatica*, Lucca, Libreria musicale italiana, 2021

Sousa Santos, Boaventura de, *Épistémologies du sud. Mouvements citoyens et polémique sur la science*, Paris, Desclée de Brouwer, « Solidarité et société », 2016

Weizsäcker, Viktor von, *Pathosophie*, Grenoble, Jérôme Millon, « Krisis », 2011

Winnicott, Donald W., « Intégration du moi au cours du développement de l'enfant », article de 1962 repris dans *Processus de maturation chez l'enfant. Développement affectif et environnement*, Paris, Payot, « Petite bibliothèque », 1983, p. 9-18

Winnicott, Donald W., *La Nature humaine* traduction par Bruno Weil, Paris, Gallimard, « Connaissance de l'inconscient », 1990

SITOGRAPHIE

Didi-Huberman, Georges, « Minima lumina », conférence en ligne : [\(25\) Georges Didi-Huberman « Minima lumina. Phénoménologie et la politique de la lumière » - YouTube](#)

Kristoff K.Roll : [kristoff-k-roll.net](#)

Laffitte, Pierre Johan : [www.sensetpraxis.fr](#)

Petit, Didier, « À voix basse. Clinique à hauteur pathique », entretien du 28 février 2022, accessible sur la page de mon site : [www.sensetpraxis.fr/Clinique/Invites](#)

Séminaire « Accueillir les singularités. D'un accueil éducatif, politique et artistique de l'accueil des populations migrantes », co-construit par Alexandra Androusou et Pierre Johan Laffitte, accueilli dans le parcours « Éducation tout au long de la vie » du mastère de sciences de l'éducation de Paris-8, et dans la « coopérative d'écriture » (chercheur collectif coopératif autogéré), séance du 8 avril 2022 (accès direct à l'extrait cité à 1h53mn15s). Accessible sur la page de mon site : [www.sensetpraxis.fr/Seminaires_colloques/Travail_collectif#Accueillir_les_singularités,_un_essai_en_commun_à_micourse_entre_Balkans_et_Occident](#)

DISCOGRAPHIE

Cf. « Catalogue » *supra*, p. 41-46.

Nougaro, Claude, « La danse », dans l'album *Tu verras*, Barclay, 1978

Willka Mayu, *Achachilanakaru* (« À nos ancêtres »), La Paz, Wayna Tambo, 2003

Willka Mayu, *Willka Mayu*, La Paz, Wayna Tambo, 2002

Les Kristoff K.Roll sont un duo de musique électroacoustique formé par Carole Rieussec et J.-Kristoff Camps, à la liberté et à la radicalité farouches, tant esthétique que politique. Leur seule discipline est l'accueil du moindre des hasards, de l'autre, porteur du plus lointain comme du plus commun, de l'ouverture à la singularité la plus rare au cœur des plus ordinaires des vécus. À l'occasion de leurs trente ans de création, Athénor a rendu possible en 2021 des rencontres sonores et scéniques, d'où est né un recueil en deux livres : quatre *Conversations* accessibles en version numérique, qui décrivent et pensent de façon concrète l'univers des Kristoff K.Roll, et le présent essai en deux volumes sur leur *praxis sonore*.

Qu'est-ce qu'une praxis artistique ? Un espace en faveur d'une poétique de la non-évidence, du singulier, logique vague et abductive de l'ouvrir, du passage, du partage, de l'entre et de l'avec. Une pratique de l'écoute au contact sonore du monde, et qui foment une rencontre dépliant et déployant ces myriades de sons hors de toute étiquette. Penser le sonore comme langage, c'est ne pas le réduire à un rang subordonné dans le code linguistique ou musical, cosmétique de la signification, vecteur de communication. Cela engage tout à la fois une sémiotique (une théorie des langages et des formes), une esthétique (une pratique créatrice démultipliée) et une éthique (articulant coprésences politiques et hétérogénéités désirantes).

..... RÉDACTION

Pierre-Johan Laffitte

..... REMERCIEMENTS

Laboratoire Experice, université Paris-8 Vincennes-Saint-Denis.

Les Kristoff K.Roll remercient :

celles et ceux qui au fil des projets les ont soutenus, ainsi que les lieux ayant accueilli ces différents projets, en particulier : le festival Musique Action (Vandœuvre-lès-Nancy), Athénor (CNCM Saint-Nazaire), ABC (La Chauv-de-Fonds), GMEA (CNCM Albi), Les Instants Chavirés (Montreuil), le Théâtre Antoine-Vitez (Ivry-sur-Seine), l'association Fragments (Metz), le 102 (Grenoble)...

les labels de disques qui ont édité leurs pièces ou improvisations ;

la Maison de la Musique Contemporaine, la Drac Occitanie, la Région Occitanie, la Ville de Frontignan, la Sacem, la Spedidam, l'Onda, l'Institut Français pour leur soutien financier.

© Graphisme : atelier informationCare (Ronan Le Régent / Clémence Antier)

Imprimé sur les presses de l'imprimerie Allais (RCS B 348 932 831)

ISBN : 978-2-9554919-9-7

Dépôt légal : novembre 2024

ATHÉNOR CNCM – Centre national de création musicale

/ Les éditions d'Athénor

82 rue du Bois Savary – 44600 Saint-Nazaire

www.athenor.com

at
hé
nor

CNCM



Soutenu par



Prix : 5€

