

Oro Molido N°8 - avril 2003

Entretien avec Rui Eduardo Paes (18 sept 02)

Paru dans la revue, en Espagnol, en Avril 2003

Oro Molido 1 : Dans un entretien pour le magazine *Improjazz*, vous avez dit : « Nous ne défendons pas une esthétique monolithique, monochrome. Notre esthétique est ouverte, impure, comme une langue créole. Par contre, nous sommes radicaux sur la défense de cette pratique comme ferment de la révolte sociale. »

Pouvez-vous parler un peu plus de ce positionnement qui n'est pas d'ordre uniquement social, mais aussi, et nécessairement, politique ?

Kristoff K.Roll : Le social est le fondement du politique, non ?

Ce que nous tentons d'exprimer est la potentialité de notre pratique à être utilisée par toutes et tous, ce qui revient à penser qu'une parole "ouverte" - c'est à dire manipulable (au sens créatif et critique) - est le fondement d'un mouvement social autogéré.

Dès lors qu'on émet des sons, on est l'auteur-e de remous, de transformations potentielles, de poèmes inédits. Cette potentialité collective donne au son un caractère inviolable, et dans le même temps vulnérable.

Ils nous semblent que les méthodes consistant à restituer les outils d'analyse et de création aux acteurs sociaux sont les plus proches du concept social et politique de l'autogestion, ne limitant pas ce concept à sa seule dimension économique.

C'est clair, la musique que l'on fait porte au fond d'elle-même une autre organisation des sons, et d'autres rapports entre les gens. Le système capitaliste, lui, a sa musique et aussi ses moyens de propagande pour la faire écouter. Il met le paquet en promotions. C'est ce système capitaliste qui détient les ondes, ce ne sont pas les musiciens, malheureusement.

Oro Molido 2 : L'Amérique Centrale dans *Corazón Road*, l'Afrique dans *Le petit bruit d'à côté du cœur du monde*. Des choix aussi politiques ?

Kristoff K.Roll : Ces deux régions du monde sont, en dehors du sonore, passionnantes. Mais on pourrait dire la même chose de chaque recoin de la planète.

Pour le Sénégal, le Mali, la Guinée, ces régions furent des colonies Françaises. Et notre imaginaire en a été coloré. Ce projet explore divers fantasmes occidentaux sur l'Afrique (cela croise également des questionnements de manipulation de l'opinion via ses imaginaires). Inversement les africains rencontrés nous percevaient à travers des mêmes verres déformants : comment alors jouer avec ces jeux de projections fantasmatiques ? Qu'est-ce qu'on peut saisir d'une réalité lorsqu'on est de passage et fortement imprégné d'une culture ? Quelles traces laisseront les prises de sons ramenés de ces périple où le hasard fait la loi ? Toutes ces questions et d'autres posent la question de l'artiste comme observateur-e et comme observé-e dès lors qu'il ou elle travaille un matériau qui vient "de loin".

Pour l'Amérique centrale, il s'agit d'un imaginaire plus largement partagé par les l'ensemble des européens : l'imaginaire de ce nouveau monde. Et "nouveau" aussi par le mode de lutte, et de projet d'organisation sociale que proposent les Zapatistes. Ce qui se passe là-bas est fondamental, c'est un magnifique exemple de lutte locale d'envergure internationale, de quoi réfléchir et se bouger !

"Le politique" intervient surtout dans notre façon de réaliser les choses. Sans "sous-traiter" des tâches (porter les enceintes, entretenir le studio, ...) et sans personne pour nous représenter.

Oro Molido 3 : Permettez-moi de faire maintenant un peu « l'avocat du diable » : n'y a-t-il pas le danger, avec ces citations sonores d'autres cultures, d'être dans une sorte de « tourisme sonore », par son absence de profondeur, de vraie liaison avec son objet ? D'une certaine façon, c'est le même

problème que nous trouvons dans le sampling des musiques ethniques dans des créations musicales occidentales et urbaines.

C'est une question politique aussi. Et il y a le problème du binôme

« territorialisation/déterritorialisation ». Vous « territorialisez » pour « déterritorialisez » ?

Kristoff K.Roll : Il faut faire très attention et être délicat dans la rencontre avec d'autres cultures - rencontre sonore dans notre cas.

Tu parles de "sampling de musique ethniques". C'est une dénomination effectivement souvent employée. Nous la trouvons bien bizarre, et même suspecte. Ce qu'elle décrit réellement ???

Nous n'écoutons pas tous ce qui est sur disque, bien sûr. Mais, dans ce que nous avons écouté, jamais, ni l'un, ni l'autre, nous n'avons ressenti comme une plongée dans un monde d'univers nombreux coexistant. Ce qui, pourtant, pourrait faire fonctionner notre cerveau de différentes façons, en même temps. Et serait passionnant.

Nous avons entendu des choses où un micro-extrait de musique traditionnelle était mis en boucle, et jeté violemment sur une rythmique qui n'avait rien à voir avec son originale (nb: ce qui ne nie pas la coexistence de sons électroniques, avec des gestes autres). Ou parfois : un long passage d'une pratique traditionnelle jetée tout aussi violemment. Au final : une vague couleur "exotique" compressée, éraflée, amputée pour rentrer dans le moule dansant - 4/4, ou 2/4 même 1/4. (Alors qu'il est si agréable de danser sur un rythme cubain, un merengue ou sur des bruits dans une logique "non mesurée"). Ce n'est pas parce qu'on entend du sitar sur une pulsation que l'on s'approche de la musique indienne.

Si c'est de cela dont tu veux parler... Nous ne pensons pas avoir le moindre rapport avec "le sampling des musiques ethniques". C'est certainement, pour ceux qui pratiquent ce travail, une façon d'entendre le monde, de rêver le sonore. Elle nous effraie. Ce que nous avons entendu nous a glacé d'horreur. Il s'agit, non seulement de pillage mais de véritable danger clinique pour l'oreille. Cela appartient aux méthodes extrêmement efficaces pour casser l'oreille à l'écoute de la diversité, et laisser la place à "Mickey et ses amis" comme "art entertainment" unique, et admiré.

Guy Debord dans un célèbre essai expliquait que "l'aliénation du spectateur au profit de l'objet contemplé s'exprime ainsi : plus il contemple, moins il vit."

C'est comme après une journée devant la télé, tu peux aller voir n'importe quel tableau, tu ne verras rien. Il te faudra trois années à regarder fixement une pomme de pin, trois heures par jour pour t'en remettre.

C'est le même lavage de l'écoute que ces produits opèrent.

Comment après avoir entendu cette sauce pour occidentaux fatigués (durée calibrée pour la radio, son calibré pour H-P de sono, mis sur une rythmique simpliste, aucune évolution notable dans la tessiture, ...) espérer entendre ensuite, après son écrasement sur un binaire simplificateur : les merveilles de la forme, la richesse rythmique ou de l'inventivité du son de l'orchestre, de la proposition originale.

Comment, plus généralement, apprécier ensuite un orchestre de trompes Pygmée, le paysage sonore familier au coin de la rue, les inflexions de la voix de cet inconnu ?

C'est aussi ça le capitalisme. Depuis longtemps, il s'enrichit sur le dos des non-occidentaux. Il pille les richesses dont il a besoin.

Nous sommes plutôt tentés par l'œillade poétique, comment rendre compte des richesses de ces mondes tout en inclinant l'imaginaire vers un axe d'amour (est-ce le mot ?), comment, jusqu'où se laisser se laisser perturber ?

Dans la musique de Kristoff K.Roll, il y a peu de "citations" musicales instrumentales, véritables. Notre exploration se fait surtout dans le domaine des bruits, des voix parlées.

On pourrait nous objecter que comme nous ne hiérarchisons pas la production sonore entre celle des "musiciens estampillés" et les autres (une glissade de hautbois faut bien les coups de rabot du menuisier, ou les cris d'une femme sur le marché à Roseau), on pourrait parler de pillage. Sauf que nous proposons des constructions, des rencontres, des associations nouvelles non répertoriées et

issues de l'imagination (pour ce qui est du faire) et en tentant de les projeter le plus loin (pour ce qui est de l'entendre).

En ce sens nous sommes "passeurs". Passeurs entre les bruits et les oreilles, en explorant des mises en regards, des agencements inédits, passeurs de parole de gens qui ne s'expriment habituellement pas dans ce cercle social et qui, par la projection acousmatique " monte sur scène". Dans un article paru dans " revue et corrigée", le numéro 48, nous tentons de parler de ces " voix au corps absent " qui rendent caduques l'appropriation de la musique par une ou un musicien.

Ces expérimentations pourraient d'ailleurs prendre d'autres formes. Nous pensons à "Tendre l'oreille", la conférence/ débat de Vincent Geais.

Il se trouve que l'écoute, pratique fondamentale de notre musique, est comme en "renaissance" dans un contexte "étrange". C'est le chavirement de l'écoute et ses " complexes " qui nous fascine.

Nous nous sentons proches de certains militant-es zapatistes qui oscillent entre la lutte locale ici en France les sans-papiers, la défense des acquis sociaux, les 35 heures ...) et la lutte dans certaines communautés indigènes, qui, de loin, peut paraître exotique (exogène) mais qui en fait est une juste évaluation de l'internationalisation des luttes. Chacun a sa mesure, peut en lien, en réseau avec d'autres, physiquement ou non, vivre ces dimensions, ces pôles militants. Se laisser flotter, agir, entre vigilance, conscience critique et inconscience collective qui elle défait certains schémas historiques trop répétitifs en y associant d'autres mécanismes..... moins résistants ! Notre écoute oscille entre le local, le quotidien et le lointain. C'est en tous cas le début d'une réflexion.

- KKR: Tu dis: "Vous «territorialisez» pour «detrterritorialisez ?" Peux-tu préciser ??

- RP: L'idée de ma question est: Kristoff K Roll présente/utilise au niveau sonore, musical, symbolique, etcetera, un territoire (l'Afrique) pour mieux le detrterritorialiser et vous vous detrterritoralisez, par confrontation (les sons de la nature et du quotidien en Afrique versus les sons musicaux, électroacoustiques, électroniques d'une pratique musicale culturellement et historiquement européenne) ? Il me semble que vous prenez le "territoire" Afrique pour le transformer, et vous-mêmes en conséquence. Je ne sais pas cela fait quelque sens, mais j'ai l'espoir que oui

- KKR: Si un territoire est créé: c'est un territoire mental - territoire mêlé aux imaginaires d'autres territoires.

- RP: Encore une précision à propos de territorialisation et detrterritorialisation:

Quand on use une certaine tradition musicale (africaine, par exemple) dans un autre contexte ça peut être désigné un facteur de territorialisation, mais quand on fait ça, cette tradition est detrterritorialisée

- KKR: Compliqué (sur le plan politique)..... ! ?

- RP: Oui, certainement. Et c'est pour ça que j'ai posé la question. Il y a qui est complètement contraire à toute sorte de "appropriation" des traditions musicales/sonores "territorialisées" dans une musique d'"avant garde" (même si c'est une procédure habituelle, du chant biphonique de Peter Kowald aux éléments ethniques de certaines compositions de Zoviet France). Kristoff K Roll peut être accusé, dans son usage des sons africains, de procéder à une "dépossession" des objets sonores africains (ce n'est pas mon opinion).

- KKR: Mais qu'est-ce qu'un objet sonore culturel ? Pour nous cela désigne un rapport de la perception et de la nomination, une forme d'appropriation "politique" qui elle-même est fondé sur un appauvrissement.

Ce processus peut sembler proche de l'abstraction mais c'est en apparence seulement.

La question se pose au niveau de l'écoute de ces objets qu'on peut définir comme n'appartenant pas à un lexique artistique mais à un inconscient sonore collectif (une voiture qui passe, un enfant qui crie, un artisan qui lime, un avion qui décolle...). La plupart des sons qu'on travaille n'appartiennent pas à un territoire balisé, beaucoup sont (hélas ?) audibles sur l'ensemble de notre planète, seuls la densité, l'intensité, et d'autres paramètres qualifiant certaines technologies varient ; c'est à partir de ce nouveau constat sonore qu'il faut s'interroger. La question nodale

reste celle de l'écoute. Pour nous l'écoute est une pratique libertaire, c'est une activité profondément militante sans mot d'ordre politique effectivement répertorié, c'est une invitation lente et progressive à se défaire des codifications pour risquer une poétisation par le vide du son.

Oro Molido 4 : Il me semble que la musique de Kristoff K. Roll est, essentiellement, un jeu de mémoire (le retour aux mêmes sons captées en Afrique pendant sept ans dans des situations très différentes – les multiples variations de *Le petit bruit ...* - joue nécessairement avec la mémoire visuelle et émotionnelle liée à la « mémographie » (une sorte de “data bank de mémoires”) de ces sons dans les bandes magnétiques).

Dans une compilation hommage au cinéaste français Chris Marker, le compositeur et improvisateur électronique Atau Tanaka a écrit : « Chris Marker is a sculptor of memory – he can make us reminisce of things we have never lived, to remember places we have never been. If the future can become as sentimental as the past, then he has succeeded in manipulating time to an emotional end. Music can only aspire to become what Marker does – music is the art of sculpting time, of evoking memory for transitory sonic moments ».

C'est un peu ce que Kristoff K. Roll fait, et c'est très curieux de vérifier, dans ce contexte, la qualité très cinématographique de votre musique. Ce n'est pas une coïncidence, certainement, que vous ayez publié un disque dans la collection de Metamkine « Cinéma pour l'oreille ».

Quel commentaire pouvez-vous faire à propos de ça ?

Kristoff K.Roll : Si tu ressens cela à l'écoute de notre travail, alors nous sommes vraiment heureux ! La musique, comme le cinéma, est un art du temps. L'espace est un qualificatif, ou selon l'outil d'analyse utilisé une abscisse.

Certains poussent très loin la fusion entre ces coordonnées (je pense au CD *Gaycre* de Michel Doneda, Xavier Charles et Jean Pallandre, aux explorations de M. Feldmann, et en sens inverse, aux peintres cubistes).

On peut voir les différents titres de la collection cinéma pour l'oreille comme différentes propositions de déroulement du temps, avec des musiciens qui ne revendiquent pas tous un aspect cinématographique, narratif à leur musique.

La musique joue des rappels et des souvenirs. Des souvenirs dans la durée de la musique même, mais aussi en dehors de la musique. La musique concrète jouant de sons issus du réel, elle joue aussi sur les souvenirs de paysages sonores et les souvenirs de son d'objets quotidiens. Elle nous interpelle sur notre habitude face à ces bruits.

Kristoff K.Roll joue beaucoup avec des images de sons dont on reconnaît la source, imagine une cause, décèle des fragments d'histoires. En dehors des clichés comme : les grillons évoquant la chaleur, les cloches d'église le petit village tranquille, le crépitement du feu la contemplation mystique ; il est passionnant de se frotter - sonorement - au passage d'un tracteur, à une soufflerie d'aérateur, un hurlement de chien, à une foule qui revient d'un feu d'artifice, aux craquements de la porte d'une armoire normande, ...

Et de là, bien sûr toutes les écoutes - toutes les façons d'écouter - doivent être prises en compte. Il n'est pas faux de voir nos musiques comme des promenades dans des “mémographies”.

Oro Molido 5 : Qu'est-ce que vous pensez de cette désignation qu'on utilise pour décrire Kristoff K. Roll : « utopistes concrets » ? Quel est votre « utopie » ? Être « entre-deux », entre l'oral et l'écrit ? Faire une musique de « pluralité culturelle », une musique « créole » ?

Kristoff K.Roll : “Créoles” pour ne plus nous voir comme “une unité”. Mais comme des êtres aux influences et expériences multiples - l'identité-rhizome en remplacement de l'identité-unique.

Dans ce contexte, imaginer une production sonore allant dans ce sens est passionnant.

L'enjeu de la “mondialité” qui n'est pas : “la mondialisation”.

Ces mots et ces concepts sont employés en référence aux écrivains de la créolité, et en particulier à Edouard Glissant.

Cette "utopie" c'est déjà Kristoff K. Roll dont la musique n'est pas l'addition ni la simple synthèse mais une résultante composite et totalement imprévisible. Nous sommes deux, avec une écoute, des pratiques extrêmement différentes, ce que révèlent nos activités solos.

Pour "l'oral et l'écrit", les deux modes de production du son génèrent (par leur posture) des sons et des phrasés propres. Cela nous ramène à la question précédente sur la narration. Nous poursuivons une exploration narrative dans les domaines de l'oral - en regard du "conte", et de l'écrit - en regard du "livre". Les cheminements de la pensée ne sont pas les mêmes pour un conteur "oral", et quelqu'un qui cherche dans l'écriture sur le papier.

Oro Molido 6 : Vous avez dit à Gérard Rouy, de Jazz Magazine : « A une époque où on croit beaucoup à la technologie et où on se laisse facilement épater, le fait de détourner des machines, de les poétiser et de leur donner une autre âme nous semble essentiel. » Comme projet électroacoustique, quel est votre relation avec les machines ? De subversion de ses possibilités, comme il semble ? Et quelle technologie ? Je suppose que votre relation avec l'ordinateur n'est pas très pacifique. J'ai lu dans les textes du livret de *Le petit bruit ...* cette phrase : « L'ordinateur (...) ne laisse pas à la projection mentale sa directive absolue, il y a toujours le va et le vient entre le faire et l'entendre. » Et il y a une autre question (je fais l'avocat du diable encore une fois) : le vieux magnétophone est fondamental dans votre musique, mais il n'est pas un « instrument » de notre temps. C'est le même instrument que Pierre Schaeffer et Pierre Henry utilisaient. Ça veut dire qu'il y n'a pas eu un développement technique/esthétique de la musique concrète (c'est le même problème qu'avec Jérôme Noetinger, par exemple) ? C'était le refus de la présente fièvre du digital que vous a amené au concretisme, musique analogique par excellence ?

Kristoff K. Roll : Les appareils que nous utilisons ont été fait pour reproduire le son "hi-fi", c'est à dire : "comme si nous y étions". Comme s'il était possible de vivre la même expérience que celle vécue avec les musiciens à un rendez-vous fixé ou rituel ? C'est impossible !

L'enregistrement amène une déformation de l'écoute, et permet d'entendre le son décontextualisé, différemment.

Dans ce sens-là : Nous ne captons rien "fidèlement", nous produisons.

C'est dans ce sens que nous utilisons les haut-parleurs (comme induisant une couleur et des espaces propres), les micros (comme objets avec lesquels jouer), les magnétophones - qu'il soient à bandes, à cassettes, à disquettes ou disk dur, analogiques ou numériques, même si suivant les technologies, notre attitude est différente : ils produisant des objets sonores avec lesquels jouer. Il y a aussi la console et les effets, ces magnifiques instruments de magiciens sonores.

Et peu importe si la technologie est numérique ou analogique. Mais nous savons qu'une technique révèle des possibles et l'autre d'autres. Le numérique est une technologie en plus, qui s'ajoute et ne remplace pas les autres.

Les choses s'ajoutent ; ne se soustraient pas, contrairement à la logique mercantile où le déchet est une perte et une potentialité substantielle (des objets manufacturés).

Au contact des différentes technologies, nos mains ont vécu et vivent des vies qui s'empilent et se modifient perpétuellement.

Pour ce qui est du magnétophone à bandes, nous ne le mettons ni en scène, ni en avant. S'il y a "mise en scène," c'est celle du son fixé. Le magnétophone fixe le son, comme le K7, le MD, le multipiste ou l'ordinateur... ou le gel sur les paroles.

Ce que nous retenons principalement des propositions de Pierre Schaeffer sur la musique concrète : c'est "l'écoute réduite". Et la musique concrète n'est pas lié à l'outil/instrument "magnétophone", même s'il faut lui reconnaître son rôle historique.

Nous-mêmes, avons travaillé avec des magnétophones à bandes (séparés ou multipistes), nous continuons de jouer avec. Actuellement, en studio, nous utilisons plus fréquemment les enregistreurs sur ordinateur.

Les cassettes analogiques ou les mini-disc, les dat font partis de notre quotidien de travail. Suivent le montage qui permet de sortir de la logique temporelle instrumentale (ce qui ne veut pas dire la nier, nombre de ces séquences proviennent d'un jeu instrumental), la recherche de coïncidences dues au hasard, repérables et reproductibles, la multiplicité des attitudes d'écoute, La musique concrète, non ! ce n'est pas le magnétophone. En 1948, d'ailleurs, il n'existait pas et il fallait enregistrer en gravant sur un disque.

Oro Molido 7 : C'est évident qu'il y a un élément de « théâtralité du son » dans votre travail. Mais en quelle dimension est important pour vous qu'elle existe : dans l'improvisation, dans l'écriture, dans la captation des sons « in situ », dans les relations construites entre eux (par exemple, quand Daunik Lazro joue avec un train – dans ce cas, ou est le « théâtre » ? Peut-être dans le travail d'association des deux éléments, qu'est toujours un travail de composition ?) ?

Kristoff K.Roll : Les sons avec lesquels nous jouons ne sont pas tous abstraits. Nous avons même une certaine attirance pour les sons renvoyant à autre chose que leur sonore propre : cause, même imaginaire, sens, témoignage, ...

Ceci peut s'agencer et dégager une théâtralité sonore.

Surtout si on y adjoint des procédés "culturel" de récit.

Pour le théâtre, tu l'as dit : c'est "un train et Daunik Lazro". Mais, quel train et quel son de Daunik ? On peut aussi entendre une rythmique ternaire et un flux de souffle. Nous cherchons à faire coexister ces deux (au moins) écoutes possibles.

Nous sommes à l'affût de ces illusions auditives génératrices d'espaces imaginaires.

Notre théâtre sonore a pris différentes formes.

Dans Des travailleurs de la nuit, à l'amie des objets, il s'agissait d'une "mise en temps" du visuel par le sonore, et d'un questionnement sur les objets producteurs de sons (radio, téléphone...) et des sons ainsi produits. Cette fresque politique questionnait les espaces de perception, comment le sens peut-il varier selon l'appareil qui le diffuse, du répondeur téléphonique, au mur de haut-parleur ? L'espace de projection et la théâtralité qui en émane.

Les variations 3 et 4 du Petit d'à côté du cœur du monde sont aussi des alchimies de ce théâtre sonore, avec des apparitions visuelles travaillées comme des émanations du monde sonore.

La maison au bord de la D.23 ou Les Portraits griffonnées de Carole et Catherine Jauniaux sont aussi dans cette recherche.

Il y a aussi *Les musiques de cirque de monsieur Titou* (J- Kristoff solo) à l'opposé de *Escondida* de Carole solo.

Souvent, dans nos projets, on s'interroge sur la place (physique) de celui qui écoute. En effet, dès que l'on quitte la situation d'une projection sonore de l'instrument sur scène vers un parterre d'auditeurs, il y a mille situations d'écoute possibles. Le son peut être projeté (d'où vers où ?) ou simplement être où il est.

Nous cherchons alors peut-être à mettre en scène (sans être dans le théâtre) cette écoute.

Depuis quelques temps, avec Nagrala (Kristoff K.Roll + Laurent Grappe et Isabelle Bassil), nous expérimentons les formes de diffusion sonore hors concert: du casque au mur parlant...; de l'écoute intimiste à l'écoute distraite, de la diffusion minimale à la projection gigantesque. Nagrala aime le théâtre qui part du son et qui en explore la théâtralité..... interne. Nagrala interroge les espaces intimes et les situations d'écoute acousmatiques.

Par exemple dans le projet : "Façade", nous tentons de relever le tracé du vécu de ceux qui vivent derrière (cette façade) et nous cherchons par quel dispositif nous pouvons rendre lisible cette "face de moi" à la foi intérieure et extérieure. Assez mystérieux et très expérimental !

Chaque lieu a sa cartographie scénique, on peut vouloir la laisser vibrer ou la basculer un tout petit peu, nous sommes plutôt de ceux qui aimons jouer, nous croyons au jeu poétique.

Notre dernier concert de façades étant aux “actes temporaires” à Auriac du Périgord. Nous étions chez René pour quelques jours, avant et après le concert. Nous avons joué dans sa cour - qui est surélevé par rapport aux auditeurs, et sa cave voûtée - de plain-pied et à hauteur du public.

Ce concert, c'était :

- Un portrait de René dont la voix enregistrée était diffusée de temps à autres sur un haut-parleur.
- Une acoustique permettant le mélange de sons acoustiques et de sons amplifiés
- Un acousmonium autogéré - riche dans ses possibles d'espaces.
- Des situations acousmatiques et des situations “à vue” - ainsi que tous les jeux possibles avec cela.
- Un visuel lié au sonore
- Le débit du concert lié à nos successions d'actes sonore et d'actions visuelles. (Le débit serait différent si les musiciens ne faisaient que du sonore, et des comédiens que du visuel)
- Un lieu, une architecture qui devient un théâtre, une scénographie et un décor.
- Nous vivant le concert en prenant en compte l'amical, le familial (nos petites filles respectives étaient là).

Oro Molido 8 : Vous trouvez qu'il y a vraiment des correspondances entre les pratiques expérimentales et les traditions orales ? L'expérimentation n'est-elle pas, par sa propre nature, la négation de toute tradition ?

Ça nous amène à un autre sujet : les paradoxes qui existent dans votre musique. C'est une conséquence, ou vous avez une « philosophie » du paradoxe, de la contradiction, dans votre musique ? Vous avez écrit dans le livret de *Le petit bruit ...*, par exemple, que vous avez essayé de « prolonger l'aventure concrète par l'écriture instrumentale ». Prolonger comment ?

Kristoff K.Roll : Prolonger par un travail de rebond, il s'agissait d'utiliser des modèles schaefferiens pour l'écriture instrumentale, tacher de se défaire d'une projection de “type” classique pour laisser la matière vivre des expériences venues d'une autre culture sonore, ici le monde des sons concrets. Les petites pièces instrumentales sont issues d'improvisation comme on peut en faire sur des corps sonores, ensuite le travail d'abstraction, d'écriture, est venu, il a cherché à faire entendre cette liberté. Ces petites pièces concluent un travail, elles font aussi le constat d'une aporie (?), le texte dans le livret du petit bruit, intitulé “ écrire, coller, taper ” parle de cela... c'est une longue histoire, et là aussi le début d'une réflexion.

Dans “traditions orales”, il y a “tradition” et “oral”.

Les pratiques expérimentales se rapprochent de l'oral par leur mode de transmission. Bien sûr cette transmission n'a rien à voir avec une transmission Maître/élève. Là il s'agit plus de rencontre, d'écoute mutuelle, de discussion, de pratiques collectives. On avance dans ce champ sonore par l'écoute de concert de disques, la lecture de revues, les discussions passionnelles ou glacées, les rencontres en concerts, les rencontres en meeting, ces moments de simple travail que développent, en France : Vu d'un œuf, la Flibuste, Le Clou.

Pour ce qui est du rapprochement avec “tradition”.

On peut aussi incliner notre “point de vue” sur l'écoute d'une façon à le rapprocher d'une certaine tradition sonore.

Comment ne pas trouver des similitudes entre les frottements d'une boîte qui roule, et certains phrasés entendus dans des musiques d'ailleurs, dans l'espace et le temps ? L'écoute de certaines frappes de tambour et l'écoute d'un mécanisme d'horloge en gros plan, à travers un micro.

Plus globalement, l'appréhension de l'histoire des pratiques musicales est très historique et donc continuellement dépendante de notre vision de l'histoire (qu'elle influence aussi).

Par certains choix d'écoutes, on peut mettre en relation des sons qui ne devraient pas être ensemble (qui l'a décidé d'ailleurs ?). Cette attitude ne ressemble en rien à certaines rencontres lucratives

provoquées et organisées par des tourneurs proposant un concert avec un musicien Indien, un Iranien, un Belge et un Français.

Pour nous, c'est par le travail d'écoute (écoute sans cesse interrogée) que l'on juxtapose des sons. C'est peut-être le résultat de cela que tu ressens comme un goût pour une "philosophie de la contradiction".

Et puis la tradition n'est pas quelque chose de figé. En ce sens on pourrait questionner les souplesses d'adaptation des cultures de l'écrit et de celles de l'oralité. Nous ne sommes pas sûrs qu'on puisse définir l'expérimentation comme la négation de toute tradition, cette définition est celle de l'avant garde des années 50, elle est datée et ne correspond plus, selon nous, au positionnement actuel. Les avant-gardes nous ont donné une grande liberté (par rapport à l'histoire, et par rapport au matériau) mais elles n'ont pas réfléchi (intensément, pratiquement) au fait qu'elles reproduisent des schémas élitistes contredisant notamment le positionnement face au matériau ...à nous de se pencher sur ces contradictions !

Notre " philosophie du paradoxe " est peut-être liée à notre goût pour l'équilibre précaire, à notre désir de créer une poésie de l'interstice.

Oro Molido 9 : Vous parlez aussi de votre musique comme d'une « poétisation ». Pourquoi ?

Kristoff K.Roll : Parce que dans l'autre sens du travail du faire: celui de l'écoute, on espère donner à l'auditeur une nouvelle clé de perception, en tous cas lui faire découvrir un pan de réel sonore qu'il engendre autant qu'il "subit".

C'est le bruit des avions, le son de la voisine qui arpente son appartement, l'abolement des chiens, le bruit que l'on fait soi même lorsque l'on parle etc...

Le monde sonore n'est pas un bloc il est plein de qualités, de vacuité, de tension ... la poétisation est une forme d'ouverture à l'étrange familier.

Oro Molido 10 : La participation de Daunik Lazro dans les différentes métamorphoses de «Le petit bruit...» est très curieuse, dans la mesure, aussi, que vous avez développé, avec lui, le projet «Portrait de Daunik Lazro». Il me semble qu'il est dans ce « work in progress », aussi, un acteur, et un acteur de soi-même, son propre «personne». C'est une réalité, cette relation de «Le petit bruit...» ou dans le «Portrait...», ou bien cela se passe seulement dans mon imagination ?

Kristoff K.Roll : Pas "acteur se sa propre personne", mais "sa propre personne".

Dans le portrait, on ne l'entend pas uniquement jouer du saxophone, mais aussi : parler, chez lui, commenter de la musique, rire, parler de ses amis, râler, prendre le métro, parler dans le train, blaguer, pester, réfléchir, hésiter, téléphoner, ...

Et on entend aussi d'autres musiciens Dans ce portrait, Daunik Lazro est en compagnie de:

Annick Nozati, Carlos Zingaro, Joe Mc Phee, Evan Parker, Michel Doneda, Ninh le Quan, Dominique Répécaud, François Dietz, Cathy Labouche, Sakis Papadimitriou, Jean Bolcato, Serge Pey, et le Big band de grenouilles de Jéricoacoara. Il s'agit de sa pensée, moulignée avec ses phrasés de saxophone.

La pensée est bien matière lorsqu'elle est émise devant un microphone qui en capte les méandres.

Sons et sens se mêlent très étroitement dans ce Portrait, c'est une danse de bruits qui tous émanent de la bouche de Daunik.

Est-il "acteur" ?

Dans "Le petit bruit...", il intervient comme musicien ; mais il ne s'agit pas d'un saxophoniste mais du saxophoniste Daunik Lazro.

C'est en fonction de lui que se sont articulées ses interventions, jusqu'à l'improvisation de la variation 7 où il intervient dans le mode qu'il préfère.

Par ces deux expériences fortes, on peut dire qu'il a sérieusement compté dans notre embarquement vers certains rivages de l'impro.

Montblanc, septembre 2002