

## ORO Molido 2022 – Preguntas y Respuestas - 09/01/2022

### INTERVIEW WITH JEAN CHRISTOPHE CAMPS AND CAROLE RIEUSSEC FOR ORO MOLIDO NET-MAGAZINE.

1.- It is a pleasure to greet you in these contradictory times that we are living, where space-time has acquired dimensions never before experienced for most societies. To some extent, what is happening due to the Covid-19 pandemic has alerted us to our role played by each of the human beings in the world. From our immediate environment we can still make it possible for a series of values that we had forgotten to be re-implemented in our reason as transforming beings that respect people, as well as the environment we inhabit. How do you live the experience and how do these contradictions affect you in your daily life?

Comme dans de nombreux européens, nous avons été confiné-es. Des concerts ont été annulés. Ce qui ne nous chagriner pas, le public peut vraiment se passer de nous quelques temps 😊

Nous en avons profité pour nous centrer dans notre studio, et en nous-même. C'était différent pour chacune de nous. Je, Carole, me sentais comme clivée, avec la sensation d'être envahie par la détresse sociale, et de l'autre côté d'avoir la chance d'une pause intime. Les inégalités sociales ont été démultipliées, et en même temps le virus a attaqué autant les riches que les pauvres.

Toutes les deux, nous avons apprécié le « dehors » : le calme d'une ville sans voiture, les oiseaux, ici près de la mer, les mouettes reprenaient leur espace, elles volaient tout près de nous, c'était inouï.

Ce fut l'occasion de réflexions sur un mode différent : non dans l'action mais au calme. De quoi pouvons-nous nous passer ?

Le temps des confinements ont permis de réfléchir sur nos besoins, notre consommation. Des penseurs, des penseuses, des collectifs ont pourtant réfléchi, écrit ; malheureusement il n'y a pas de répercussion chez les hommes et femmes aux manettes politiques. Le monde capitaliste continue la destruction de notre planète déclenchant la détresse de nombreux humains.

La machine économique s'est remise en route de plus belle, et en France le gouvernement n'a évidemment pas rebondi sur un possible changement de société - écologique et sociale. Nous étions bien naïf, naïve de penser qu'une réelle prise de conscience pourraient avoir lieu.

Malgré tout, ce temps de partage critique s'est retrouvé plus tard - notamment dans la lutte qui a conduit à occuper plus de 100 théâtres en France (entre mars et juin 2021), et il se retrouvera dans les luttes à venir. C'est le temps le plus précieux que nous avons vécu depuis longtemps, les gens ont perçu, entrevu leur marge d'indépendance par rapport à la pression économique du système capitaliste. Elles n'ont pas seulement survécu, beaucoup ont vécu ... C'est cet interstice de liberté qui va peut-être perdurer.

Mais revenons aux chiffres. Selon le dernier rapport de l'OXFAM, la fortune des 10 milliardaires les plus riches du monde a doublé durant la pandémie, 160 millions de personnes sont tombées dans la pauvreté.

En France, les 5 premières fortunes (Bernard Arnault (LVMH), Françoise-Meyers Bettencourt (L'Oréal), François Pinault (Kering), des frères Alain et Gérard Wertheimer (Chanel)) ont-elles aussi doublé leur richesse depuis le début de la pandémie. Soit presque autant que ce que l'Etat a dépensé pour faire face au coronavirus en un an, toutes dépenses confondues. Ces 5 milliardaires français possèdent désormais autant que les 40% des Français les plus précaires. Dans le même temps, la crise a provoqué une intensification de la pauvreté. 7 millions de personnes ont besoin d'aide alimentaire pour vivre, soit 10% de la population française, et 4 millions de personnes supplémentaires sont en situation de vulnérabilité à cause de la crise.

2.- In this divergence of forms and thoughts there is only one thing that is clear, the privacy of freedom makes us more vulnerable and, therefore, more distrustful, before the capitalist system of indiscriminate consumption. Do you think that education and culture can solve this problem?

Nous sommes « dans le monde » et notre musique en est le reflet. Nous ne sommes pas déconnectés de la vie. Effectivement, l'acte d'écouter est pour nous un acte politique.

Acte politique parce que nous affirmons une totale liberté et une non-hiérarchisation des sons entre eux.

Et politique parce que les sons eux-mêmes renvoient au politique. Donner à entendre la parole de réfugiés, comme dans *world is a blues* a évidemment un sens.

Ces récits sont souvent tragiques, mais nous ne nous délectons pas de ce tragique. Nous donnons à entendre ce « plein de vie » qui anime ces jeunes-gens, malgré l'horreur qu'elles ont vécu. Lors des représentations de

*world is a blues*, nous les invitons à faire des actions avec nous sur scène, et ainsi permettre au public de rencontrer ces nouveaux voisins, voisines.

Cette conscience politique, elle nous suit. Dans *Le petit bruit d'à côté du cœur du monde* \*, Daouda parle de sa réalité de sans-papiers, dans *Des travailleurs de la nuit, à l'amie des objets*, on écoute des petites filles qui s'emparent du mégaphone lors d'un rassemblement pour réclamer des papiers, etc.

Tendre nos micros, c'est aussi donner la parole, et révéler sa force critique, poétique.

3.- Transferring all these circumstances to your work area, as members of the Kristoff K. Roll project, you feel a special predilection to reflect the context of language through voices, superimposed with the sounds of the environment, as well as the objects of use daily. The noise produced by man and machines has always aroused interest in being recorded. It is the inheritance of a language that defines a community. Language is part of our lives and, in addition to being a form of communication, it also serves to emphasize phonemes as a minimum unit of meaning. In this way, you create an eloquent complicity with the listener, in which you suggest intimate listening through headphones. What does it mean for you to record human language in which anonymous voices are used as a source of work and incorporated into your artistic palette?

Nous avons un énorme plaisir à écouter les voix enregistrées pour leur timbre, leur phrasé, leur accent, leur débit, leurs hésitation, ... tout cela c'est de la musique. Et quand il s'agit d'une langue étrangère, inconnue, étrange pour nous, le plaisir est encore plus grand.

Le contexte de l'enregistrement est également très important. Enregistrer dans un camp de réfugié-es, dans une manifestation, dans une cour africaine, dans une salle de théâtre, dans notre studio, tout cela fait vibrer le sens, l'écoute.

Nous collectons depuis des années des récits de rêves. Nous avons une bibliothèque des récits de rêves en plus de 30 langues, de gens très différents. Cela se fait simplement. C'est un petit moment d'intimité avec le ou la rêveuse autour du micro.

Ensuite, seuls dans le studio, on écoute, monte, agence cette voix enregistrée, on fait durer ce moment. On entre dans le phrasé de la personne. On tente souvent de parler comme elle pour trouver les points de montage justes.

Et puis bien sûr le sens de ce qui est dit nous intéresse. Ces récits de la nuit aux enchainements parfois surréalistes dont les similitudes avec nos enchainements d'écritures concrètes sont notoires, nous emballent. Le rêve ne s'adresse normalement qu'au rêveur, à la rêveuse, c'est une communication de soi à soi. Il y a quelque chose dans cette expression créatrice hors de tout injonction pratique, syntaxique qui nous interpelle. Le récit de rêve par le rêveur ou la rêveuse elle-même en est déjà une transformation, une trace.

Les séances d'écoutes au casque de *A l'Ombre des Ondes* \*\* sont des moments publics avec ces récits de rêve. Le public est allongé dans des transats et bien que les séances soient collectives, le casque audio crée une intimité forte avec l'auditeur, l'auditrice. Dans cette posture détendue, l'auditeur, l'auditrice écoute très librement.

Autour de ces récits - que nous choisissons juste avant de jouer, nous improvisons avec nos sons « réalistes » ou « abstraits ». Nous jouons d'une possible coïncidence avec les sons réels de l'environnement quand nous sommes dans l'espace public : rue, parc, hall, ... Nos casques laissent passer très légèrement la rumeur, elle vient troubler la musique, elle est sa résonance réaliste et sociale.

Avec ces récits, nos agencements sonores et la réalité du paysage que l'auditeur, l'auditrice a sous les yeux, le public se construit sa propre dramaturgie. Peut-être rêve-t-elle ? Le rêve d'un autre ☺ Entrer dans le rêve d'un ou d'une autre, c'est le début d'un partage de nos vies parallèles.

Mais au moment où nous répondons à tes questions, nous finalisons des partitions pour l'ensemble instrumental Dedalus (violoncelle, guitare, flute, trompette et percussions), qui va jouer avec des récits de rêves. Cela s'appelle *Grande suite à l'Ombre des Ondes*. Là nous ne sommes plus dans l'improvisation, plus dans l'espace public et plus au casque.

L'ensemble sera sur scène et jouera avec les récits qui seront projetés sur les haut-parleurs.

Avec cette écriture totalement différente, nous n'avons pas choisi le même genre de récits de rêves. Ils constituent des histoires. C'est une plongée au cœur de l'intime, par pans ou par fragments.

4.- The radio producer, coordinator of the L'Atelier de Création Radiophonique de la France Culture, René Farabet had a very personal way when talking about sound and radio. In the essay "Words and sounds in the ether. Scrolling with sounds", he stated that writing with sounds for the radio is not writing in the sand, but rather a suggestion made to someone who, from a peripheral physical field, is going to listening. "Do you agree with the ideas promulgated by Farabet regarding attentive listening?"

En studio, nous pratiquons cette écoute « à distance », cette « écoute réduite » définie par Pierre Schaeffer, cette écoute sans entrer dans le jugement ou l'affect. C'est notre apprentissage. En revanche en concerts, qu'ils soient acousmatiques, live improvisés ou dans nos pièces de « théâtre sonore », nous imaginons que les auditeurs, les auditrices s'immergent, « entrent » dans les sons et dans notre univers sonore. Nous travaillons avec la dramaturgie qui émane des prises de sons. Nous ne fuyons pas les affects ! Lorsque je (J-Kristoff) fais une prise de son dans la rue, un tournage sonore, je suis un peu comme un personnage de film burlesque, je pense particulièrement à Jacques Tati, un personnage qui semble ne pas faire grand-chose mais qui par sa présence, donc là son écoute, permet aux événements d'exister autrement. Nous aimons mettre en scène le moment de prise de sons, mais lorsque nous créons des sons seul, seule studio, alors nos corps sont dans une proximité avec l'objet, le corps sonore. Ce sont des modes de fabrication du son différents. L'écriture sur support papier ou fichier audio c'est encore autre chose, elle peut générer du provisoire, de l'évanescent mais elle demeure, elle comme une trace. Le besoin de laisser une trace est peut-être lié à une sorte d'inquiétude. Dans la radio, la durée est bien souvent fixée, ce qui génère une organisation du temps spécifique. Ce qui manque dans la radio, c'est la magie de la diffusion acoustique du son, mais ce qui est magnifique c'est l'adresse.

5.- In his manifesto "L'Arte dei rumori. Edizione Futuriste di poesia (Milan, 1916)", written by Luigi Russolo at the beginning of the last century, he wrote: "It is necessary that the sensitivity, freeing itself from the easy and traditional rhythm, finds in the noises the way to expand and to be renewed, since all noise offers the union of the most diverse rhythms, in addition to the predominant rhythm having a greater or lesser extension ". If we transfer this to your way of composing we find a certain parallelism. In recent times you have made a series of video poems, which are designed to be projected during your performances. I have had a lot of fun with the fourth chapter dedicated to the world of everyday objects and sounds. It is made like a fable; between reality and fiction. What is noise for you and how do you incorporate it into your creative discourse?"

Notre matériau, ce sont les bruits. Tous les bruits.

Luigi Russolo, lui fabriquait des machines / instruments pour imiter des bruits et ainsi élargir les possibles de l'orchestre.

Nous travaillons avec des sons enregistrés, comme dans la musique concrète de Pierre Schaeffer.

Et lorsque nous produisons du bruit en live face au gens avec des objets, des ustensiles, ce sont réellement des objets - souvent du quotidien et banals, et bien souvent détournés de leur fonction originelle. Nous n'avons pas de « crépitateurs » ni de « glouglouteurs », ... avec notre musique, les objets perdent leur spécialisation, leur fonction. Selon comment ils sont manipulés, ils peuvent révéler des timbres et des textures forts différents. Et puis pour chaque concert, nous piochons dans nos malles des objets différents. Certains restent, d'autres arrivent.

Dans le *VidéoPoème#4* que tu évoques, nous nous sommes énormément amusé-es, nous avons fait une sorte de zoom sur un type d'objets, ceux de la cuisine, et en jouant avec la magie de la fiction sonore, nous métamorphosons ces objets en instruments. Et nous glissons du bruit à la musique, de l'écoute fonctionnelle à l'écoute musicale.

6.- This language is diversified in your collaborations within the area of free improvisation. In a way, that range of possibilities is expanded when you interact live. For example, while listening to the CD "Actions soniques", operatic dimensions are reached, at times, suggested thanks to the voice of Géraldine Keller who, together with Lazro's baritone sax and Répecaud's electric guitar, produce an amalgam of sounds juxtaposed with your electro-acoustic devices, creating a powerful layer of sound more typical of a rock group. There is no doubt that the distributive strategies in the respective discourses of each musician are materialized in a conceptual exercise in the form of assemblage or collage. Is it in this mixture of stylistic patterns where this materialization of sounds is transformed?"

Dans l'improvisation, non, il n'y a rien de conceptuel au départ.

On se retrouve, on ne se dit rien, on joue, on se jette dans les sons tous ensemble, sans pensée préalable si ce n'est que l'on sait qu'il y aura ces instruments-là, ces musicien-nes-là, réunis.

Mais effectivement, ce disque *Actions Soniques* a été énormément travaillé en studio après les sessions d'enregistrement, en montage et mixage.

Ce n'est pas une trace continue d'un moment improvisé, mais une véritable production « studio »

La disparition du guitariste Dominique Répécaud peu de temps après les séances d'enregistrement nous a fait faire ce travail dans une certaine douleur, mais aussi une envie de ne pas terminer vite, de prendre le temps du deuil.

Néanmoins, on n'aborde pas de la même façon dans un quartet, un trio, ou un quintet ; et on ne joue pas de la même façon.

C'est différent pour les projets plus écrits comme *A l'Ombre des Ondes* (dans sa forme électroacoustique ou instrumentale) ; ou *world is a blues* ; *When I'm sixty four - revisited* ; ou *Ferrari 90 - revisited*.

Dans *Quartet un peu tendre*, nous jouons également dans le cadre d'une rencontre totalement improvisée.

On connaît la pianiste Sophie Agnel depuis très longtemps, j'ai (Carole) eu l'occasion de jouer quelque fois avec elle et Catherine Jauniaux, mais jamais en duo Kristoff K.Roll, ni dans cette forme Quartet avec Daunik. Sophie Agnel dit que, lorsqu'elle joue avec nous, elle joue très différemment, elle dit qu'elle joue comme si elle « tournait des boutons de radio ». Sans doute cela exprime l'idée d'aléatoire, de passage cut d'une matière à l'autre ce qui peut définir notre poétique.

Il n'y a pas de « sujet » ou un « thème ». C'est la langue in situ que l'on développe ensemble qui compte.

Effectivement, nous n'avons pas peur de jouer d'aller à la rencontre : des gens, de lieux, d'autres pratiques, ... et peut-être du coup : avec différents styles que nous imaginons pouvoir décliner en fonction de ces différences.

Nous aimons le glissement. Chaque aventure est nouvelle. Nous ne déclinons pas un principe.

7.- Imagining that range of expressive nuances through the voice, instruments, or recorded sounds, the gestures that are sensed during listening are transmitted. How are these gestures manifested during the concert?

C'est assez simple. Ce sont nos corps qui produisent les sons : manipuler un objet, le secouer, le déformer, le déplacer, le taper, le gratter ... Cela peut être plus compliqué pour le public non averti, lorsque les gestes sont plus discrets mais tout autant investis : lever très doucement un potentiomètre ou ouvrir une reverb, régler un filtre... Nous sommes souvent très concentrés, et les gestes peuvent être minimaux, quasi invisibles.

Nous développons également une forme de théâtre sonore, un théâtre qui nait non pas d'un texte mais du son, et de sa vie sur le plateau de théâtre, car nous aimons jouer avec l'imaginaire des plateaux de théâtre. ; certaines pièces comme *La bohemia electrónica ... nunca duerme*, *When I'm sixty four – revisited*, *l'Internationale\_sonore.org* en sont des exemples. Par contamination, ou par anticipation de ce genre très personnel que nous tentons de cerner, dans les concerts improvisés, certaines actions avec ces objets ouvrent sur un univers autre que la musique, plus performatif, plus théâtral.

8 - The musician Daunik Lazro, a regular collaborator in your work, is characterized by his abstract lyricism during his interventions. Since he is linked to the area of free improvisation, sharing the scene with him is a mutual learning process. What have you learned from their way of expressing themselves?

Avant, pour nos compositions acousmatiques comme *Les Hey ! tu sais quoi ...* ou *Corazón road*, nous pratiquions l'improvisation totalement libre et sans complexes dans le studio sur des corps sonores (ces objets que l'on manipule devant le micro), sans être vu-es. La causalité du son ne pouvait être qu'imaginaire - pour les auditeurs, les auditrices qui se posent la question.

Daunik Lazro a été comme un grand frère pour nous glisser dans l'improvisation libre en concert.

De ses premières interventions dans notre fresque d'écriture *Le petit bruit d'à côté du cœur du monde \**, à ce *Trio d'improvisation du petit bruit*, puis les *Chants du milieu*, *Actions Soniques* et actuellement *Quartet un peu tendre* avec Sophie Agnel, il y a eu notre pièce acousmatique en multiphonie (8 voies) *Portrait de Daunik Lazro*, - entre portrait, reportage, documentaire, musique acousmatique. Pour collecter des matériaux, nous l'avons

suivi, enregistré dans diverses situations (studio de mastering, séances d'enregistrement, radio, train, dans la rue, ...), nous avons discuté autour du micro. Cela a été un moment privilégié pour le connaître. La radicalité de Daunik Lazro nous a porté. Daunik est un amoureux de la matière et du phrasé. Daunik n'a pas non plus peur des notes, du lyrisme, c'est un poète, il est libre !

9.- How important is the space-time factor in concerts?

L'espace, le lieu, c'est notre caisse de résonance.

Nous jouons dans des salles de concert, mais aussi dans des lieux non dédiés, ce que nous affectionnons particulièrement car il y a souvent des architectures qui permettent de jouer avec ces acoustiques singulières. La première chose que nous faisons en arrivant dans un lieu, c'est de décider où nous plaçons les haut-parleurs, nos projecteurs de sons. Et selon le dispositif, cet instrument à projeter les sons, les envies sonores ne seront pas les mêmes, et le concert ne peut pas être le même.

Et puis, il y a l'espace public. Avec *A l'Ombre des Ondes* \*\*, nous avons joués : sur des toits au Caire, le long d'un canal à Homps ou à Amsterdam, dans des parcs, au bord de la mer au Pirée, au pied d'immeubles à Nantes, dans la rue, ...

Il y a eu aussi sur les marchés : *L'estanco d'écoute*, et aux façades des immeubles et maisons : *La façade de Nagrala*.

Et là, dès que l'on est dans l'espace public, il se passe une relation entre ce que l'auditeur, l'auditrice voit et ce qu'elle entend - relation avec laquelle nous jouons, et qui apporte une dimension supplémentaire, un imaginaire autre. Nous aimons brouiller le couple regarder / voir.

Dans *A l'Ombre des Ondes – séance d'écoute au casque des territoires du rêve* \*\*, sur ces récits fixés, notre temps musical est improvisé avec les récits de rêves.

La *Grande suite à l'Ombre des Ondes*, elle est une composition pour instrumentistes. Sans doute parce qu'il a fallu noter sur papier des indications précises pour les musiciens, les musiciennes, nous avons développé une temporalité toute différente avec et autour de ces récits de rêve.

10.- In the book "L'Art des Sons Fixés ou La Musique Concrètement" (Metamkine, 1991), Michel Chion answers the question: Why haven't you used the computer until now? Answer: "I prefer to touch and mount a magnetic tape by hand, because I am linked to a physical and manual approach to the genre, associated for me with the materialization of the tape and the analog study." According to Chion, "digital treatments color the sounds, and finally they imply a musical change that bothers me considerably, because during my studio work I make as little use as possible of sheet music or mnemonic graphics ". It must be considered that, since this interview was conducted, more than 30 years have passed. However, I would like to consider when Chion answered her and if you agree with any of her opinions. That said, I would like, now if, we move to the present time and you would answer the following question: What parameters do you take into account during the recording process in an electroacoustic work?

Michel Chion regrette les magnétophones en studio. Nous pouvons le comprendre. Nous avons vécu avec ces bandes qui défilent, ces boucles qui tournent dans l'espace du studio et entre lesquelles il faut se faufiler pour atteindre la console de mixage. C'était des moments de joie extrêmement intenses assez proches de ceux dans le labo photo argentique où sous la lumière rouge, l'image apparaît dans le bac du révélateur.

Et puis avec ces outils analogiques, c'était plus facile de travailler à deux simultanément avec une grosse console accessible à deux, et des magnétophones à envoyer.

Notre façon de travailler a changé avec le passage au numérique, mais pas notre poétique.

Nous travaillons depuis de nombreuses années avec les outils audionumériques.

Les effets colorent, mais on n'est pas obligé de mettre des effets. Les magnétophones colorent aussi, et c'est d'ailleurs une très belle « couleur ».

Quelle différence entre des bandes qui défilent avec des jaunes pour donner le temps de silence et des fragments de sons placés sur un multipiste numérique ? Michel Chion parle de cela, nous non.

Nous avons toujours un magnétophone dans notre studio / atelier. Nous l'apportons parfois sur scène d'ailleurs pour jouer avec.

Rien ne nous empêcherait de replacer les autres magnétophones à bande qui dorment dans la cave. A l'époque

nous montions très vite avec les ciseaux. Ce n'est pas une question de rapidité. Mais a-t-on envie d'utiliser de nouveau cette technique ?

Nous gardons en mémoire ce que ces outils nous ont appris : écouter et ne pas être influencé par la représentation sur l'écran, accepter le hasard d'une erreur bienvenue, prendre le temps de la réflexion, ne pas se perdre dans tous les possibles, travailler dans un espace dédié (et pas au casque dans le train), savoir dire : c'est fini !

11.- In relation to the languages and strategies in electroacoustic improvisation there is a dialogue with the unpredictable factor. It is in this unpredictability that we have to consider the relationship between intentionality and thought. What use do you make of these two circumstances when you interact in concert?

C'est ce qui est formidable avec la musique concrète, c'est la liberté. Et puis il n'y pas de page blanche au départ, cela signifie que l'imprévisible fait partie du matériau lui-même. La matière n'est pas tout à fait maîtrisable, elle échappe beaucoup, on compose avec cette « volatilité ».

Dès que l'on place un son dans un ensemble, c'est déjà une ouverture énorme vers des possibles.

Ce qui n'est pas contradictoire avec un « projet, une direction » en amont.

Choisir son terrain de jeu, son bac à sable.

Avec les machines électroniques, il y a un imprévisible très particulier. Un larsen peut partir au galop, un synthétiseur se dérégler, un objet tomber, dans ce cas-là, il faut considérer l'accident comme une chance à saisir, grâce à lui on dévie et cette fragilité subite génère une hyper écoute, et ouvre sur une poétique extraordinaire.

12.- You like to be motivated and transmit that emotion through writing as a form of complementary work to musical discourse. What do you think about writing as a language of free expression?

Nous écrivons sur notre travail, non pas pour théoriser mais plutôt pour questionner et interroger ce que l'on fait.

Il n'est évidemment pas utile au préalable pour l'auditeur, l'auditrice.

Se laisser porter par l'écoute, c'est suffisant.

NB : Titres de musique ou de Groupes cités

\* Le petit bruit d'à côté du cœur du monde = *El ruidito al lado del corazón del mundo*

\*\* A l'Ombre des Ondes = *A la sombra des las Ondas*

*A l'Ombre des Ondes – séance d'écoute au casque des territoires du rêve*

*Grande suite à l'Ombre des Ondes*

*Ferrari 90 – revisited*

*When I'm sixty four – revisited*

*La bohemia electrónica ... unca duerme*

*l'Internationale\_sonore.org*

*L'estanco d'écoute*

*La façade de Nagrala*

*Portrait de Daunik Lazro*

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

*Corazón road*

*Les Hey ! tu sais quoi ...*

*Trio d'improvisation du petit bruit*

*Chants du milieu*

*Actions Soniques*

*Quartet un peu tendre*

*VidéoPoèmes*