



Rencontre avec Luc Kerléo

- Public : Je voudrais commencer par une question super bête : à quel moment tu dis « Voilà » ?
- Luc Kerléo : Pour moi au moment où je suis dans l'action c'est une séance d'atelier donc je me suis donné une sorte de petit programme d'exploration et mon repère c'est une fois que j'ai testé un certain nombre de choses... Voilà !

Après quand je suis en performance, en tant que performer je suis vachement en apnée, c'est-à-dire que j'ai assez peu de souplesse au moment où je performe et du coup il faut que je crée un espace de souplesse. Donc ce que j'ai fait : j'ai construit cet espace de souplesse complètement en amont, j'ai complètement inventé cette situation que j'ai réalisé pour vous, je l'ai complètement inventé pour moi, je l'ai préconçue. Finalement au moment où je suis en train d'agir, moi-même je ne vis plus vraiment en tant que performer. Je suis un petit peu l'acteur d'un rôle qui aurait été écrit par moi-même, mais qui devient un autre parce qu'il y a une sorte de dédoublement de temps. Du coup, le résultat sonore je ne m'en préoccupe pas énormément au moment où j'y suis. On n'est pas vraiment dans un travail de composition, dans le sens où je me dirais qu'il y a un début, un développement, une fin, bien que cela puisse être tout à fait entendu comme une pure composition si vous avez envie de l'entendre comme ça. Ca peut être un point d'arriver pour un tel ou un tel d'entre vous, mais c'est vrai que pour moi ce n'est pas un point de départ.

- P : C'est une question que tu te poses en performant ?
- LK : Non, en performant je joue complètement un rôle, c'est très réduit. Pour moi la performance, c'est vraiment un état où je descends par rapport à tout plein d'idées que je peux ressasser comme ça dans la vie de tous les jours, et bien dans la performance je suis beaucoup moins actif. Je me mets dans un état comme si j'étais un robot. Je ressentais plus comme si j'étais un opérateur qui avait un certain nombre de choses à essayer. Une fois qu'un certain nombre d'opérations sont faites et qu'il y a eu un certain nombre de résultat, on arrête.
- P : Et tu fais des choix par rapport à quoi ? Ce que j'entends à travers ce que tu dis, c'est une représentation. C'est peut-être ça qui est trop clos, d'après ce que je comprends. C'est une représentation très graphique, mais malgré tout, tu choisis de construire cette représentation sonore, tu choisis de mettre tel son plutôt que tel autre, tu as fait tes réglages sur le son... Pourquoi ? Pour que ça sonne comme ça par rapport à tel autre son, il y a les rythmes, les petits « crin-crin » qui faisaient des rythmes de micro techno, de micro rythmes électroniques assez construits.

- LK : C'est effectivement un programme en amont. J'avais en l'occurrence envie pour ces choses évoquées (micro techno), vaguement rythmées. C'est vrai que moi, constamment par rapport à la musique, je suis tout le temps en train de la démonter. Chaque fois que j'ai de la musique qui arrive à mes oreilles, je suis en train de la démonter, c'est un petit exercice, un petit jeu mental, je sépare les sons et je commence à les faire voyager et éventuellement les remonter complètement autrement. Et à un moment j'ai commencé à ressentir en entendant des morceaux techno très rythmés et très séquencés, que ça pouvait être une sorte de masse, mais pas une masse au sens matériel mais au sens hypnotique. C'est-à-dire qu'à un moment ça ne serait plus un son, mais ce serait une sorte d'état, peut-être d'hypnose ou quelque chose comme ça.
- P : Lié aux machines ?
- LK : non, lié à ce que l'on entend : cette sorte de permutation.
- P : C'est vrai qu'il y a dans ce travail avec ces petites machines, avec des petits circuits électroniques, qui j'imagine, ne peuvent produire que des sons assez simples et très rythmiques, et donc dans l'assemblage il y a forcément un côté hypnotique qui s'installe, en particulier au milieu de ton travail. Moi je trouve qu'il y a quelque chose de très hypnotique, que j'apprécie particulièrement. Il y a une question que je me pose sur l'instrument de création sonore ; je pense qu'on peut difficilement imaginer un instrument plus complexe dans la mesure où l'in te voit travailler, assembler des trucs, en train de réfléchir, de tourner des petits potentiomètres, de ... ??, on peut difficilement imaginer un outil plus complexe, et je me demandais dans quelle mesure la complexité de l'instrument avait une importance pour toi ? À la limite, un peu répondu à demi mot en disant justement que l'aspect de la performance était important pour toi. Et je me demande quelle est l'importance de la complexité de l'instrument entre le fait que ce soit aussi compliqué et aussi, peut-on dire, aussi difficile à manier.
- LK : En fait, c'est à la fois compliqué et simple, c'est-à-dire que l'ergonomie est assez compliquée avec tous ces fils, on se prend un peu les pieds dedans et en même temps simple, car au jour le jour, je travaille avec un ordinateur assez souvent, je vais bosser du matériau sonore avec cet outil qu'est l'ordinateur et de temps en temps, je fais de la maintenance informatique, au sens très courant du terme : je vais ranger ? mon ordi, je vais travailler un petit peu dessus, je vais mettre les mains dans le moteur, et là je me rends compte que j'ai un outil qui est extrêmement complexe. C'est-à-dire qu'en terme d'opérations qu'il va me faire à la seconde, ça n'a rien à voir avec ce que l'on a ici. C'est extrêmement primaire. Et là, je me retrouve dans une situation où je ne peux pas aller vite. C'est un dispositif qui a une inertie en terme de manipulation. Contrairement à ce que l'on pourrait avoir sur une interface midi par exemple, où la moindre gestuelle peut déclencher des avalanches de son ou des micro nuances, une très grande finesse, ne serait-ce que sur une table de mixage, une bonne grosse table de mixage avec des bons gros potentiomètres, très fin, il y a des réglages très précis dans les filtres. Et moi, comparé à ça, c'est (bruitage d'une explosion) : on branche, on débranche, allez hop ! C'est tout juste si je n'avais pas amené mon fer à souder, d'ailleurs j'ai regretté de ne pas l'avoir amené car j'avais une petite soudure à faire... Mais du coup, ça me met dans une situation qui rejoint un temps d'action que je recherche, qui est une sorte de temps de la promenade, un temps de la marche.
- P : Tu disais que tu avais du mal à trouver un espace de liberté, etc. On peut imaginer dans ce genre de dispositif la liberté a ses limites...

- LK : Le cadre est très défini. Pour moi, le gros travail ici a été de définir le cadre. De me demander dans quel cadre va se poser mon action et bien cerner ce que je vais évacuer, ce qui va être exclu du fait d'un certain nombre de choix. Par exemple à un moment, j'ai commencé à travailler avec un outil qui ressemble à un jeu de bataille navale, en ait c'est un dispatch, donc une sorte de carré, on a une centaine de trous (dis fois dix trous) et on va brancher dix appareils émetteurs et dix appareils récepteurs, donc par exemple : dix haut-parleurs et dix oscillateurs. Puis on va faire de l'aiguillage avec des petites fiches que l'on va enficher et on va pouvoir aiguiller un son sur tel haut-parleur très rapidement.

Je l'avais presque terminé, et là je me dis 'attends, là j'ai pas envie que ça rentre dans ce cadre, parce qu'en terme de temps j'ai pas besoin de ça, j'ai pas besoin d'aller vite, de changer un son avec un ton petit geste, d'aiguiller un son extrêmement rapidement, finalement j'en ai pas besoin puisque les branchements que je vais faire, en brancher et débranchant des câbles, en me levant parfois pour débrancher là-bas, j'incluse dans ce cadre un rapport avec l'espace du lieu. Ceci m'intéresse fortement, parce que le fait de placer des haut-parleurs comme ça sur un axe de l'espace... c'est marrant, d'où ça m'est venu?... Une fois, je passais devant un sono à un moment où il n'y avait pas de musique, il y avait simplement le souffle et tout d'un coup je me suis rendu compte de la présence spatiale et non plus de la spatialisation, c'est-à-dire on vous balance des sons et vous avez l'impression qu'ils viennent de partout, mais justement vous avez un son qui ne bouge pas et c'est vous qui vous déplacez et vous ressentez le positionnement d'un son dans l'espace presque comme si c'était un...

P : Un corps?

LK : Oui, justement c'est à partir de ce phénomène de souffle que je me suis rendu compte de ça, parce que l'espace n'était pas saturé par un signal musical, qui prendrait toute l'ambiance. D'ailleurs le premier son que j'ai diffusé c'est un souffle aussi...

P : est-ce que tu t'es déjà posé la question de ta position par rapport à l'audience? Là tu es comme un chef d'orchestre, tu as le public derrière toi.

LK : En fait j'ai instauré une sorte de combat entre, d'une part une envie d'être sur le même plan que les spectateurs au moment où c'est moi qui agit, donc de partager leur expérience d'écoute, contrairement au fait d'être face à vous, puisque j'ai besoin d'être dans la même relation spatiale que vous. En même temps, c'est un clin d'œil à la forme concert. Je fais une analogie entre le sonore et le visuel, pour moi ici on est dans le cadre de ce qu'on connaît depuis l'art moderne, depuis que l'espace perspectif à été remis en cause, éclaté., dans le cas d'un concert ou de l'écoute d'un CD, œuvres audio on est dans un cadre perspectiviste.

Je me dis, c'est bizarre, les choses qui me marquent en son, c'est beaucoup des phénomènes que je vais rencontrer de façon assez contingente dans la vie de tous les jours, alors que les formes sonores, essentiellement musicales qui se posent dans un espace perspectiviste m'intéresse mais l'action, à mon niveau, ne prend pas. J'ai beaucoup moins l'envie du passage à l'action. Par exemple, quand on regarde travailler un ingénieur du son, il prend comme espace d'écoute un rectangle, je prend une image là, le rectangle de la stéréophonie. Il va faire rentrer tout un mixage en reconstituant une perspective, avec des instruments au premier plan, d'autres au second plan etcetera...

P : En même temps, tu ne crée pas un acousmonium en fait.

LK : L'acousmonium est encore assez proche de l'espace perspectiviste, ça se développe à 360 degrés ou un peu moins, c'est une sorte de super-stéréo...

P : Les diffusions que tu viens de faire sont très localisées, ensuite elles prennent tout l'espace... En fait, non, elles sont dirigées, elles sont dans l'axe, ils y a des sons assez perçant, les sons de sirène là-bas, j'ai pas encore compris comment expliquer ce phénomène, mais tu as le son qui rentre dans les oreilles, qui semble se former dans les oreilles... Il y a une sorte de matérialité du son qui n'est plus hors de toi, qui n'est plus projeté vers toi mais qui est entre des sons que tu produirait toi-même et des sons qui viendraient de l'extérieur. Est-ce qu'on n'est pas ici dans une multiple stéréo, multiple mono en fait?

Pourquoi tu as choisi de mettre les points de diffusion en ligne au niveau des oreilles?

LK : je ne sais pas trop encore. En fait, je me suis dit j'ai tant de puissance en terme d'espace, j'ai un champ de telle largeur, je vais le restreindre justement. Des fois tu pousses les choses au maximum où tu peux les pousser matériellement, et c'est le moment où tu t'aperçoit plus de rien, tu as rogné tout ton espace. Le fait de les restreindre... Je prendrais une anecdote pour expliquer ça : un jour j'ai une copine qui était prof dans une école d'art appliqué et qui me disait 'tu vois là il y a le studio infographie, tu as une quinzaine d'ordinateur, tout va bien...', sauf que tout sort sur une imprimante A4, ce qui aplatit tout, les gens ne se mettent jamais à travailler, ça aplani tout... Ca m'a pas mal fait réfléchir, je me disais finalement quand tu es au format A4, qu'est-ce que tu peux faire, te balader à l'intérieur, c'est réduire.

Je me suis rendu compte que ça me stimulait beaucoup plus d'imaginer une réduction et de jouer cette réduction à l'intérieur d'un espace plutôt que d'occuper l'ensemble de cet espace.

P : Justement, il y a une sorte de déficience du son par rapport aux capacités technologiques que tu décrivais avant, donc il y a un désir d'un son pauvre, au sens noble du terme, avec il y a un désir organique ou pas?

LK : Oui, je crois. Dans le sens où des sons pauvres nous demandent de compenser, en faisant appel à nos expériences de notre corps dans l'espace, de nos oreilles dans l'espace aussi. Je m'intéresse énormément aux sons qui à la base n'ont pas de portée esthétique, notamment les sons de signalétique, les sons d'alarme, justement parce que, comme ils repoussent les automatismes esthétiques, ils laissent à notre sensibilité d'écoute une occasion de se construire et de créer son propre espace.

7 juin 2007

Transcription Léonor Matet et Philippe F. Roux