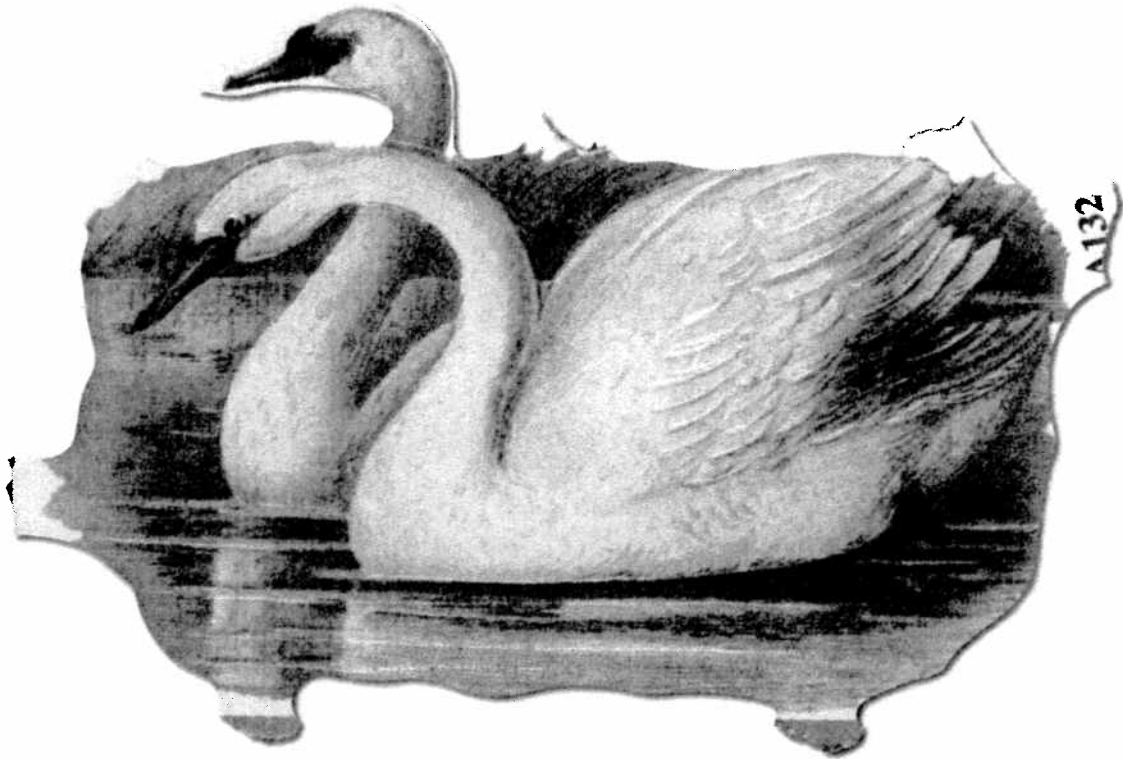


Interview

Propos recueillis par Manu HOLTERBACH
Février 1999



Crawling With Tarts

*“Bruits, grignotements
de mulots, de fourmis,
gouttes d’eau de robinet
ou de gouttière,
respiration dans l’ombre,
plaintes mystérieuses,
cris étouffés, silence qui
ne répond pas soudain
à la norme du son du
silence du lieu, réveille
matin, branches
battantes ou crépitement
de la pluie sur le toit,
coq.”*

*“Le silence est devenu
le vertige moderne.”*

Pascal Quignard

*“La haine de la musique”
(folio 3008)*



Corbus



Suzanne Dycus-Gendreau



Suzanne Dycus-Gendreau



Crawling with tarts

R&C : Que s'est-il passé de la naissance de CRAWLING WITH TARTS à la sortie du premier LP ?

Michael GENDREAU : Ça en fait du temps entre ces deux moments... presque dix ans ! Quelques temps après la fin du groupe dans lequel nous nous sommes rencontrés, avec Suz nous avons pensé que l'on pourrait sortir des cassettes en utilisant les deux magnétophones à bandes (plutôt de mauvaise qualité d'ailleurs) que nous possédions. Voilà comment le groupe s'est "formé". Avant cela, nous nous amusions déjà à faire nos expériences musicales à la maison. Ça a toujours fait partie de notre vie quotidienne. Le fait est que la partie publique de notre travail n'est qu'une dimension restreinte de nos expériences quotidiennes. C'est une des raisons pour laquelle nous n'avons jamais cherché à être "professionnel" ou à rendre notre musique particulièrement visible (d'ailleurs elle n'a rien de très populaire, même du côté de ceux qui s'intéressent à la musique expérimentale, puisqu'elle ne suit ni ne maintient aucune convention stylistique contemporaine). Les cassettes contenaient pour la plupart des assemblages graphiques relativement complexes, et étaient produites en tirage limité. Lorsque la demande de certains enregistrements devenait plus importante que notre (relativement lente) capacité à reproduire les multiples, nous les ressortions sous un format médiatique "permanent" (par exemple le LP). C'est un résumé succinct, mais tu imagines bien qu'en dix ans il y a eu une grande quantité d'autres détails : performances, spectacles, changement de maisons, changements dans le monde qui ont été important pour nous...

R&C : Un point évident et très étrange dans votre discographie est la façon dont se côtoient des chansons très "pop" et une approche la plupart du temps expérimentale. Cela a-t-il à voir avec l'histoire de votre musique, ou cela vient-il d'un désir de lier différentes manières de faire de la musique, musiques traditionnellement considérées comme antagonistes : pop = facile / expérimental = sérieux-difficile. Peut-être y a-t-il encore d'autres raisons ?

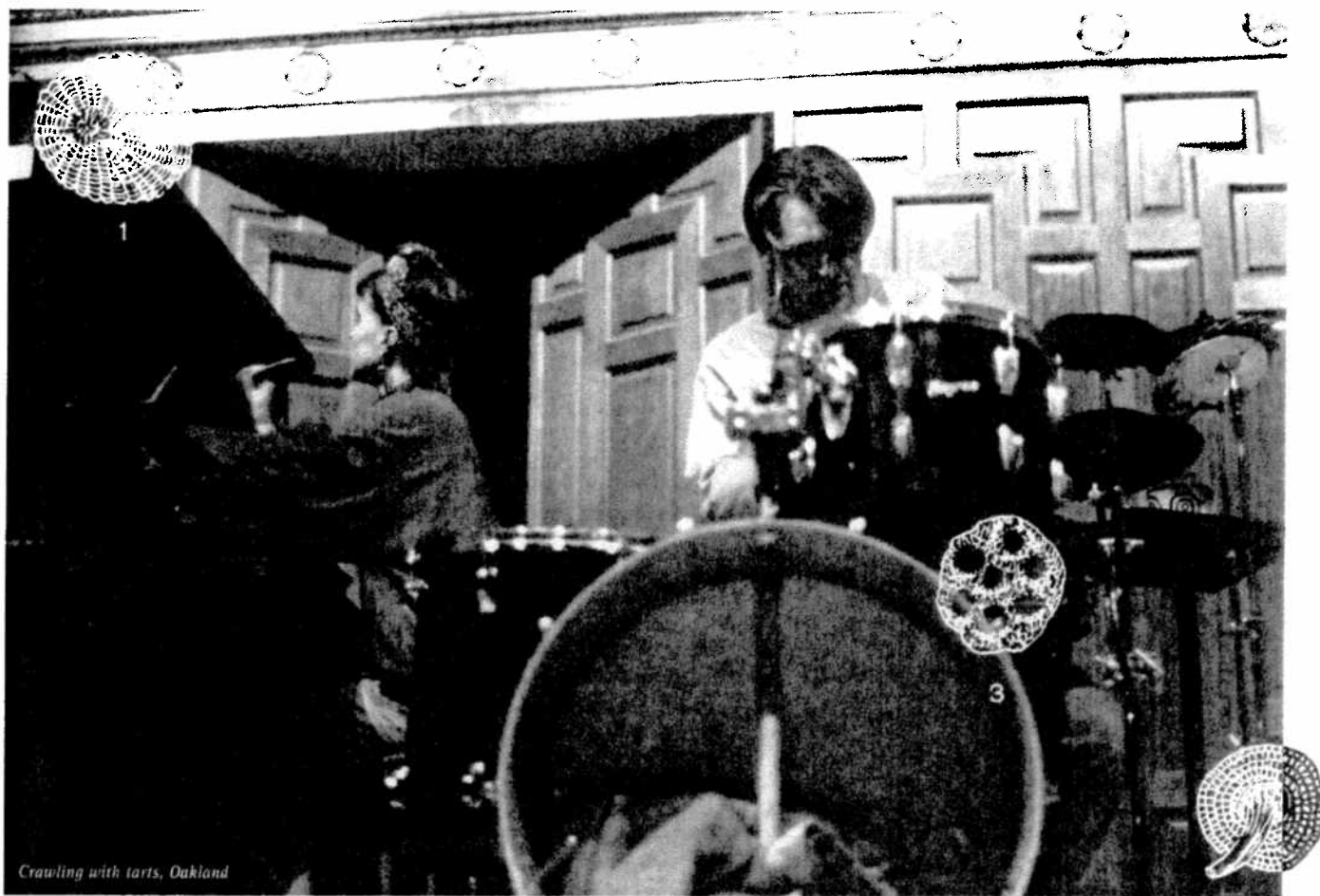
Suzanne DYCUS-GENDREAU : Il m'est très difficile de définir le mot "pop". En principe cela devrait être très populaire. Il y a quelque temps, on nous a demandé de faire un morceau pop pour une compilation, alors nous avons refait "To Sir With Love". C'était une sorte de psychédélia enfantine à la fois sérieuse et très bordélique, mais nous l'aimons ainsi. Notre "pop" n'est pas assez polie et figlée pour la plupart des amateurs de pop. Pour les oreilles vraiment avides de pop étrange, peut-être que le CD "Madeleine" est valable.

Michael GENDREAU : Peut-être que le mot clé de ta question est "antagoniste" : ce sentiment que différents styles sont appropriés pour exprimer différentes idées nous a posé pas mal de problème ! Il y a une longue tradition expérimentale liée à la chanson (par exemple Satie, Ives), ce qui fait que pour nous,

l'usage de cette forme a toujours paru évident, et encore plus aujourd'hui si tu considères l'omniprésence de cette forme dans notre société. Depuis le début de CRAWLING WITH TARTS, nous avons périodiquement travaillé là-dessus. Nous possédions aussi les instruments appropriés (nous n'avons plus de guitare avec laquelle jouer dans le sens traditionnel du terme, et n'avons plus écrit de "chansons" depuis 1992 à peu près, à l'exception de deux morceaux qu'on nous a commandés). Un effet secondaire de notre volonté de faire des expériences avec les genres (et les formes) est de nous tenir à l'écart d'un public "ciblé", mais il semble que ce soit une bonne chose pour nous. Une de nos intentions avec un CD comme "I am telephoning a star", qui contient une grande diversité d'approche musicale avec des durées relativement courtes, était de permettre à nos expériences sonores d'être peut-être un peu plus diffusées sur les radios traditionnelles, et d'atteindre éventuellement des personnes qui ne s'intéresseraient pas en temps normal à la "noisy music". Disons finalement que si les expériences stylistiques permettent d'exprimer différents types d'idées, elles peuvent aussi les subvertir. Dans tous les cas, il y a certains concepts et méthodes qui sont constants dans notre musique, et nous préférons marquer nos existences avec cette idée de diversité, plutôt qu'avec un style particulier, qui, quand tu y penses, est plutôt arbitraire (je pense que cet argument est similaire dans sa forme aux positions de Xenakis, à ses débuts, contre le sérialisme).

R&C : Quelles sont les étapes importantes qui vous ont amené à jouer cette "musique de petits bruits", à faire entendre la belle voix des objets usuels ? Et cette pratique tellement artisanale, qui sonne un peu comme la musique du quotidien, la musique de la cuisine...

Suzanne DYCUS-GENDREAU : Michael et moi aimons beaucoup le son. C'est un enchantement de pouvoir s'asseoir calmement sans penser à rien, et ne faire qu'écouter les sons. Les sons lointains sont particulièrement intrigants, ceux à peine perceptibles que ton esprit cherche à lier à une esthétique connue ou à une certaine familiarité. Cette conception de l'écoute est devenue évidente une nuit où nous avons entendu un jouet glisser sur notre plancher. Nous nous sommes réveillés en nous demandant : "C'est quoi ce son ?". En fait, c'était notre chat qui lui donnait des petits coups de griffe, le lançait, le rattrapait, et je savais que je voudrais reproduire ce son. Il y avait aussi ce minuscule bruit de mécanisme d'horloge entendu lorsque nous vivions dans une cabane, et le son d'une araignée emprisonnant une mouche qui criait dans sa toile. Tout cela est comme les sons élémentaires d'un enfant prononçant ses premiers mots. Ce sont les premiers reflets de l'interprétation des sons. Et cela influence la façon dont nous interprétons et reproduisons ce qu'on entend, ce qui, au bout du compte, devient notre musique.



Michael GENDREAU : Tu as raison de souligner que ces sons ont quelque chose de plutôt anodin et banal, et le fait qu'ils soient ignorés la plupart du temps est important pour nous. C'est une musique qui déplace l'attention, concentre l'écoute, et qui utilise cet aspect comme un paramètre de construction. Bon, je dois admettre qu'on n'utilise pas non plus les objets du quotidien par idéologie, mais plutôt parce que c'est ce que l'on a sous la main. De ce fait, de même que pour la forme et le style, la sélection de nos instruments est pratique. Pour certaine raison (et la raison est que nous n'en avons probablement pas), nous avons toujours été sous la contrainte d'une situation financière qui ne nous a jamais permis d'explorer les dernières nouveautés, en terme de matériel musical. Mais si j'utilise le mot "contrainte", il faut l'entendre dans le sens joyeux de l'Oulipo, et ainsi considérer cela comme une forme de liberté : lorsqu'on a très peu de choses pour travailler, on peut découvrir des sens et des structures complexes à l'intérieur même de choses simples et souvent ignorées.

R&C : Continuons avec la partie "objets" de votre musique. Particulièrement en ce qui concerne des pièces comme "Sarajevo Center Metal Door" ou "1-8 Ideomotors" : votre musique n'oppose aucune obstruction, puis interfère avec les sons domestiques et environnementaux. Ce qui peut amener l'auditeur à un sentiment de doute, de perplexité dans la perception.

Dans un sens, votre musique poétise le réel, c'est du moins ce qu'il me semble. Quel était votre désir sur ce point ?

Michael GENDREAU : Voilà une vision des choses très flatteuse ! Bon, considérant les sons décrits plus haut, notre désir est de les utiliser afin de pouvoir jouer nos compositions selon l'humeur à un moment donné quelles que soient les nécessités. Dans ce contexte, il est rare que nous ayons envie de mettre l'accent sur l'origine des sons. Ce sont plutôt des outils simples nous permettant de produire des communications complexes (paratactiques). (Dans ce sens il est intéressant de penser au travail de Wittgenstein, qui, dans "Tractatus" du moins, précise que seules des considérations logiques peuvent être émises avec le langage écrit ou parlé. C'est précisément en utilisant un langage paratactique, notre musique, que nous tentons de communiquer d'une autre manière, illogiquement par exemple). C'est aussi une manière simple de subvertir les considérations virtuoses, et les artefacts culturels liés aux instruments les plus traditionnels. Nous pensons que tout cela rend la base de notre travail plus accessible, une fois que tu as dépassé son "étrangeté".

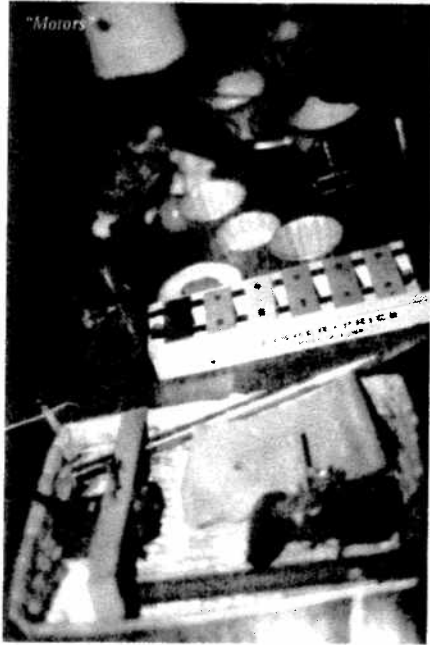
R&C : Une musique de petits sons calmes en réponse au continuum socio-économique tonitruant ?

Michael GENDREAU : Tant qu'elle n'est pas belle, nous ne considérons pas une pièce

comme terminée. Il serait naïf de prétendre qu'un instrument, additionné à la fonction idéologique et compositionnelle qu'il peut jouer, ne transmet pas aussi une certaine information culturelle et historique simplement par son usage. C'est peut-être ce que nous avons en tête lorsque nous avons décidé d'exprimer une idée avec une vieille machine ou une pièce de métal (ou une guitare).

Les sons peuvent être complexes, mais nous ne pensons pas qu'ils puissent être non-musicaux, ou en tout cas non représentatifs du monde dans lequel nous vivons. Des compositeurs ont développé une incroyable complexité de leur travail durant ce siècle, mais je pense que la seule chose qui a été réalisée, souvent volontairement, a été d'augmenter le seuil de perception logique. Cependant nous avons découvert que nous pouvions produire beaucoup plus d'informations illogiques.

Le fait est que nous n'avons pas besoin de comprendre des relations harmoniques de plus en plus complexes, aujourd'hui nous voulons travailler avec des sons qui subvertissent cette sorte de pensée relationnelle. Nous voulons communiquer au-delà de la logique. Cela nous ramène à l'idée de beauté : comment déterminer comme étant beau quelque chose qui utilise un langage pratiquement incompréhensible ? Je ne peux pas le dire, bien sûr (comme dirait Wittgenstein, et pour le moment je l'accepte),



mais nous savons encore qu'il a eu des analyses pré-verbales.

R&C : "La musicalité est une dimension de la réalité la plus ordinaire" a dit Cornelius Cardew, et pour continuer dans les références, il y a "Cartridge music" de John Cage...

Michael GENDREAU : Je ne connaissais pas cette citation de Cardew, que j'admire vraiment, mais je pense qu'elle caractérise un point important de sa pensée et fait preuve d'une grande pertinence historique. Et c'est intéressant de la comparer à la composition de Cage, qui, pour ce que je suis capable de comprendre, n'a jamais atteint ce point avec autant d'éloquence, ne serait-ce qu'en diminuant ou en renonçant à son statut de "star". En d'autres termes, peut-être que Cage a tenté d'atteindre ce point, mais n'a certainement pas contribué à l'écroulement de ce contrôle insulaire du "professionnalisme" dans le domaine des musiques expérimentales acceptées académiquement aujourd'hui. Ceci est probablement dû au fait qu'il ait minimisé les implications politiques de sa musique.

R&C : Répétez-vous à la maison ? Dans votre cuisine ? L'idée de pratiquer la musique en dilettante est-elle importante pour vous ?

Michael GENDREAU : En général nous répétons chez nous. Nous vivons avec notre studio et notre matériel. Je suis le plus heureux des hommes lorsque je dors dans la même pièce que ma batterie. Nous voulons contrôler tous les aspects des enregistrements. Dilettantisme... je ne suis pas sûr. Je définirais ça autrement : nous sommes peu intéressés par la musique jouée par des musiciens professionnels, ceux dont le travail est de produire de la musique. Les sons que produisent les gens d'ordinaire (ou d'extraordinaire) nous intéressent plus. Si nous continuons à faire des disques, nous voulons qu'ils reflètent la réalité de nos existences,

pas une tendance culturelle, pas un idéal. Peut-être qu'il vaut mieux appeler ça un dilettantisme avec intention.

R&C : Maintenant parlons de votre passion pour les moteurs ! de cette façon que vous avez de dessiner des paysages intimes avec des résidus industriels. Qu'est-ce qui vous a amené à utiliser des moteurs ?

Michael GENDREAU : Mon père était mécanicien. Il est mort alors que j'étais encore jeune, laissant derrière lui de nombreuses machines que je n'ai jamais apprises à utiliser correctement. Son garage était le seul endroit possible où je pouvais jouer de mon premier instrument (la batterie), et avec la curiosité ces choses devinrent des éléments de ma batterie. Plus tard, Suz et moi avons déménagé dans une ferme qui appartenait à un couple, et qui, pour quelques raisons inconnues, avaient une immense grange remplie de bidules mécaniques, de meubles, etc. Probablement en rapport avec ça, il y avait le "cimetière" que nous avons trouvé dans un endroit éloigné de leur ferme. De vieilles pièces mécaniques y étaient enterrées par groupes : 15 aspirateurs, 8 ventilateurs, 12 électrophones, des couteaux mécaniques, etc. A l'origine, nous les avions déterrés afin de fabriquer des "surrogate tarts", des machines composites qui auraient pu nous doubler pendant les concerts. Nous leur avons graduellement trouvé de meilleurs usages dans les différentes pièces que nous avons composées pour moteurs. (Accidentellement, nous utilisons surtout des moteurs d'électrophones des années 40/50). Comme tu l'indiques nous ne les utilisons pas dans la manière typique des musiques bruitistes ou industrielles, mais en composant spécialement pour eux, en opposition avec l'usage simple et évident qui leur est réservé.

Suzanne DYCUS-GENDREAU : Nous devons aussi leur trouver une sorte d'intelligence artificielle afin de pouvoir nous produire en concert sans avoir à compter sur d'autres personnes. Si on peut mettre au point des machines aux fonctions inhabituelles pour ce qui est du temps et du rythme, cela nous donne plus de liberté pour apporter à notre musique plus de dimensions, et parfois une plus grande densité. Nous avons aussi découvert que parfois des choses intéressantes ont lieu spontanément. Les moteurs peuvent s'emballer sur un motif sonore inespéré, et bien sûr cela nous amuse.

R&C : La musique que vous faites à partir des disques est très étrange. C'est tellement différent de ce que peuvent faire C. Marclay ou Otomo Y. avec les mêmes outils. De mon point de vue, vos "Operas" soulèvent presque plus des questions d'ordres géographiques que musicales. Il y a plus une idée de trajet dans des zones de sons, comme une dérive, avec ce bégaiement de l'espace. Je crois que vous utilisez exclusivement de vieux disques artisanaux ? Et la question en gros est : comment composez-vous vos "Opéras" ?

Michael GENDREAU : Je dois avouer que je

connais peu le travail des platinistes que tu mentionnes, mais je pense que nos buts sont différents. Nous focalisons plus sur les qualités soniques des disques, là où il me semble qu'ils jouent plus avec le contenu. Mais je préfère laisser respectueusement cette comparaison de côté. Les aspects qui nous intéressent le plus avec les vieux disques sont les pures qualités sonores de leurs bruits de surface, et les sentiments ou l'humeur que ces enregistrements d'autres lieux et d'autres temps transportent avec eux. Ces deux aspects, toutefois, ne peuvent cohabiter, et c'est sur ces conflits et cette confusion que nous construisons nos opéras. De nombreuses manières, ce qui est gravé sur le vinyl interfère avec le processus de construction, c'est pourquoi nous préférons utiliser des enregistrements au contenu hautement fonctionnel (comme ces disques pédagogique qui font usage de répétition ou de listes), ou les obscurs et uniques disques de transcriptions du milieu de ce siècle (il était possible d'utiliser ces disques pour y enregistrer des lettres, des fêtes, ou n'importe quels babillages). Ceci est une partie de l'histoire. Une autre raison : cette musique est très riche et apporte de grandes satisfactions, c'est pourquoi nous en avons beaucoup joué. De nombreuses dimensions parallèles y coexistent, et on peut y trouver des relations très complexes ; c'est difficile de rapporter cette musique à quelque chose de connu, et d'y trouver une solution mentale précise.

R&C : Pourquoi appelez-vous ces pièces "Operas" ?

Michael GENDREAU : Superficiellement, les collisions de voix nous faisaient penser aux opéras traditionnels, et aussi parce qu'elles suivent une ligne dramatique.

R&C : Quelles sont ces voix françaises dans le "Grand Surface Noise Opera no.2" ?

Michael GENDREAU : Elles viennent de deux 78 tours... Je crains de dire qui c'est, car je crois qu'elle est toujours vivante ! Cependant je vais te donner un indice. Il y a quelques années, à notre grande surprise, elle est réapparue dans la Bay Area pour donner une lecture dans une école où elle et son fameux mari musicien (qui fut un élève d'un des musiciens que tu as mentionné) ont un jour enseigné. Je voulais apporter les 78 tours pour un autographe, mais j'ai été trop timide !

R&C : J'ai appris que vous vous intéressiez au situationnisme.

Michael GENDREAU : Il me semble malheureusement que leurs idées n'ont pas été aussi connues qu'elles auraient dû l'être aux Etats-Unis dans les années 60 et 70 (je trouve aujourd'hui que la plupart des écrits politiques radicaux américains que j'ai lu à l'époque étaient atteints de myopie en comparaison), et qu'elles ne le sont toujours pas plus aujourd'hui. C'est sans doute pour cette raison que je n'ai découvert le situationnisme

(et le lettrisme) seulement durant les dix dernières années passées. Bien que je trouve la pensée de Debord plus pertinente que jamais (et que ses commentaires sur les temps à venir me manqueront), j'ai d'abord été attiré par certaines des méthodes pratiques et de pensées de Debord, Isou et Chtcheglov, entre autres : la dérive, le collage, le détournement. De même, leurs idées portent sur la transformation de la vie quotidienne, ce qui nous ramène à la philosophie de notre pratique musicale. Je me souviens avoir été étonné par leurs inventions et déconcerté par leur obscurité aux Etats-Unis. Je suppose que beaucoup sont effrayés par leur style d'écriture analytique post-marxiste. Et finalement, j'ai surtout été inspiré par leur enthousiasme, leur insatisfaction et leur créativité. Cela dit je ne souhaite pas appliquer leurs méthodes et préfère développer les miennes. Je pense que c'est un meilleur usage de l'inspiration.

R&C : Comment se passe un concert de CRAWLING WITH TARTS ?

Michael GENDREAU : La plupart de nos pièces récentes, celles sur "Sarajevo Center Metal Door", les "surface noise operas", ont été écrites spécialement pour être jouées en performance. En outre, comme Suz le disait, nous avons aussi commencé à utiliser des platines de manière à pouvoir manipuler plusieurs choses en même temps (tant qu'on n'y touche pas les platines jouent toutes seules). En général, nous n'aimons pas jouer la même pièce plus d'une fois. Cela signifie qu'il se passe souvent beaucoup de temps entre les performances puisque nous écrivons de nouvelles pièces. Cette façon de procéder pourrait paraître frustrante, alors qu'en fait elle maintient notre intérêt à travailler. A un moment nous écrivions des pièces courtes et jouions plus souvent. A présent nos performances sont rares, nous préférons ça, car c'est une véritable épreuve que d'organiser l'espace du lieu, les aspects visuels, etc.

R&C : J'ai lu que vous aviez fait des concerts avec des insectes et des toiles d'araignées ?!

Michael GENDREAU : Nous aimons que notre inspiration vienne de champs extra-musicaux, ce qui a impliqué de temps à autres une sorte d'entomologie de la découverte inattendue. Une nuit nous avons été réveillé par un tout petit son, alors que nous vivions dans cette ferme très calme. Ça m'a pris un moment pour découvrir d'où cela provenait, mais j'ai fini par trouver. Cela émanait d'une petite boule de toile d'araignée... une mouche complètement enfermée produisait des bourdonnements répétés en accélérant. Bien sûr, il fallait que j'enregistre ça, et de là, en faire de la musique. Bon, c'est un peu morbide en y repensant aujourd'hui, mais à l'époque c'était une occasion inespérée d'écouter et de jouer avec quelque chose de très rarement entendu. Il y a aussi un opéra avec des abeilles sur notre LP (écrit pour une performance avec des insectes).

R&C : Vous faites aussi des films.

Michael GENDREAU : Nous en avons fait, mais plus depuis un moment. Nous avons fait quelques vidéos avec la caméra jouet PXL2000 quand elle est apparue (à la fin des années 80), et quelques films. Il y a eu une compilation de tout cela mais qui est épuisée aujourd'hui. Je suis sûr que nous aimerions faire d'autres films, mais nous n'en avons pas la possibilité actuellement.

R&C : Quelles sont vos références/interférences les plus importantes dans votre manière de travailler (et de vivre probablement) ? Musicalement ou ailleurs.

Michael GENDREAU : En général, notre inspiration nous vient d'ailleurs que le domaine des arts et de la musique, qui tend à être, à notre époque et dans notre culture, plutôt insulaire et sans pertinence. (Nous rêvons de temps meilleurs pour la musique, dans lesquels toute la communauté participerait, entre autres, à des jeux et des rituels musicaux qui feraient parti intégrante de la vie quotidienne.) Alors nous composons avec tout ce qui nous intéresse ou ce dont nous avons une connaissance directe à un moment donné, et cela change souvent. Je me dis parfois que, n'étant pas "spécialistes", nous n'avons pas vraiment été faits pour ce monde moderne.

R&C : D'où vient ce drôle de nom, CRAWLING WITH TARTS ?

Michael GENDREAU : Cela vient de la traduction anglaise du texte d'introduction au livre du photographe hongrois Brassai "Le Paris secret des années trente" : "J'ai aussi passé de nombreuses nuits dans le quartier autour du bassin de la Villette avec Jacques Prévert, où nous a été révélée la "beauté des choses sinistres", comme il aimait appeler le plaisir que nous procurait ces quais déserts, ces rues désolées, ce quartier de parias, grouillant de putes, couvert d'entrepôts et de docks".

R&C : Dans votre arsenal quel est votre instrument favori ?

Suzanne DYCUS-GENDREAU : La charnière criarde est une de mes favorites. Chaque platine (nous utilisons surtout des platines qu'on utilisait dans les écoles pour la pédagogie) semblent avoir sa propre personnalité. Je ne les aime pas toutes.

Discographie sélective

(je ne mentionnerai pas la liste impressionnante de cassettes, pour plus d'information sur ce point n'hésitez pas à leur écrire) :
 "I am telephoning a star", CD, ASP, 1997
 "Motorini Elettrici", 2X45 tours, ASP, 1996
 "Sarajevo Center Metal Doors", CD, Realization Recordings, 1995
 "Grand Surface Noise Opera nrs.3 (Indian Ocean Ship) and 4 (Drum Totem)", CD, ASP, 1995
 "Madeleine", CD, Sulphur (Silent Records), 1995
 "Mayten's Throw", CD, ASP, 1995
 "Operas", LP, ASP, 1993
 "Radio 45", 45 tours, ASP, 1991

En prévision :

"Ochre Land, Blue Blue Skies and Grand Surface Noise Opera nr.7 : the Decadent opera (Rococo)", CD, ASP, 1999

CRAWLING WITH TARTS

apparaissent sur les compilations suivantes

"Badaboom Gramophone #2", CD, Ba Da Bing!, 1997
 "The patio Collection", CD, Smilex, 1996
 "Town & Country #1", CD, 2X45 tours, Sedimental, 1994
 "America the Beautiful", 2XCD, RRR, 1994
 "[Y]EARBOOK volume 3", CD, Rastascan, 1993
 "Tellus #20 : Media Myth", cassette, 1988

CRAWLING WITH TARTS apparaissent aussi sur

BIG CITY ORCHESTRA "Four Cassettes of the Apocalypse", CD, Subelectrick Institute, 1991
 FOUNDATION FOR PUBLIC BROADCASTING "Party Size", CD, Commercial Failure, 1994

Michael GENDREAU apparaît sur :

RLW "Tulpas", 5XCD, Selektion, 1997
 RON ANDERSON "PAK r1/2 inch", CD, Rastascan, 1996
 BIG CITY ORCHESTRA "greatest Hits and Test Tones", CD, Pogus, 1994
 DREAMLAND "God's Fool", CD, Caliban, 1994
 Francisco LOPEZ "Azoic Zone", CD, Geometrik records, 1993
 RROPE "Ok Nic & O/Bd" b/w "West Tone Song" 45 tours, Fear of Pop. "Rrope" CD, Smilex 002.
 "A thing of beauty is a joy forever" double 45 tours, 2 stars recording
 TRIOS (avec Fred Lonberg-Holm et Eric Bergkvist), 45 tours, Curious Music, 1990

CRAWLING WITH TARTS c/o ASP

PO Box 5587, San Mateo, CA 94402, USA

