



musiques électro-acoustiques

seuil

8

... dans la réalité

d'un entretien avec Eliane Radigue

Q. : ... la spécificité du travail de compositeur indépendant ?

É. R. : Il y a d'abord le handicap du faible matériel, du petit studio, qui exige d'avoir davantage recours aux ressources de l'imagination, mais les solutions à la Dubout amènent quelquefois à des résultats étonnants et très satisfaisants... En fait on arrive, même avec un matériel épouvantable, à infléchir le matériau sonore dans le sens des directions cherchées, avec des solutions autres, différentes; pour le reste, on soumet toujours la technique à ce que l'on a envie de faire... En terme de réalisation, le problème est le même que pour quiconque veut faire quelque chose avec les sons, que ce soit sur le papier ou autre; on gère personnellement ses problèmes, on les soumet à ses propres doutes, à ses propres critiques, à ses propres certitudes... L'autre problème en fait est matériel, d'abord de possession, d'amélioration d'un équipement; c'est un problème d'investissement, puis d'entretien, de maintenance et de réglage de l'instrument. La grande misère des solitaires, c'est de n'avoir pas de techniciens pour s'occuper de l'entretien et des réparations..

Q. : Pourquoi avoir choisi la voie électro-acoustique plutôt que la composition instrumentale ?

É. R. : J'ai eu mon premier coup de foudre pour ce genre de musique il y a longtemps de cela. Je travaillais alors mon Leibowitz tout en faisant mon ménage quand, un matin, j'ai entendu à la radio quelque chose d'extraordinaire, c'était Pierre Schaeffer qui faisait une série d'émissions pour présenter la musique concrète. Ce fut mon chemin de Damas : c'était ça... Avec les douze sons, on est dans une impasse; les bornes d'une musique merveilleuse, la musique traditionnelle occidentale, ne pouvaient plus être repoussées, du moins par moi, et voilà que je découvrais un champ fantastique à explorer, dans lequel le mode de formulation autonome reste encore à découvrir.

Je pense que ces nouveaux matériaux sonores doivent avoir eux aussi leur logique interne; comme pour la musique traditionnelle, et la résonance naturelle d'un corps sonore, les rapports de quintes, de quarts, pourquoi, en musique électro-acoustique, cette tendance à revenir toujours à la fréquence du Larsen, ou à certaines fréquences qui viennent spontanément, naturellement? Il y a toute une observation à faire, qui commence simplement par l'écoute très humble de ce qui se passe; j'essaie de comprendre en sachant que c'est ma propre subjectivité qui perçoit le matériau sonore, mais qu'il existe peut-être des phénomènes, des structures naturelles de ce matériau, comme une sorte de résolution naturelle des fréquences; mais c'est un terrain où il est difficile de s'aventurer parce que... c'est se raccrocher au pinceau, il n'y a pas d'échelle encore... Et puis il faut passer de l'*homo sapiens* à l'*homo ludens*, ce n'est pas facile à assumer.

Q. : Et pour la composition ?

É. R. : Il y a une part de recherche en alternance avec une phase où je fonce tête baissée et où je me laisse aller complètement, et je me ramasse au bout, et je réécoute et je soumets au cible critique.

Q. : D'une esthétique ?

É. R. : Je préfère le terme option ou choix. Je ne sais pas si la notion d'esthétique entre en jeu. Effectivement dans les recherches que je fais il y a un souci de la forme continue, de la fluidité

70

Eliane Radigue

linéaire du processus sonore, ça c'est une option; je me suis intéressée beaucoup aussi aux micro-sons de l'électronique, aux sons qui passent un peu en-dehors, au-dessus des fréquences de rencontres, aux sommets de phases si l'on veut, cela en essayant d'éliminer les fondamentales, de ne garder que les subharmoniques et de les révéler à elles-mêmes. Est-ce que cela peut se traduire en termes d'esthétique, je n'en sais rien...

J'ai constaté, depuis que je travaille dans ce sens, avoir développé moi-même une acuité auditive plus grande à des fréquences inhabituelles, aux ultra-sons inaudibles à l'oreille moyenne; ça, je sais l'avoir acquis à force d'entendre et d'écouter, c'est toute une éducation de la perception et des sensations...

En fait, ce sont des expériences, des recherches; pendant longtemps j'ai appelé ce que je faisais : propositions sonores, ça m'évitait une foule de questions, entre autres de m'entendre demander et de me demander à moi-même : est-ce que c'est de la musique ?

Q. : Et est-ce une Œuvre ?

É. R. : Bien sûr, il y a le problème de la pérennité : faire quelque chose, c'est une tentative de se prolonger au-delà de la survie biologique; je crois que la meilleure pérennité que l'on puisse s'assurer dans ce que l'on fait, c'est si quelqu'un trouve dans ce que l'on propose suffisamment de motif pour le développer, d'aller plus loin, de le dépasser, ce qui est parfaitement conciliable avec le terme *expérience*, *recherche* ou *proposition*.

J'aimerais pouvoir composer sur le papier pour aller plus vite, pouvoir aller directement de l'idée à la traduction dans un signe, et confier la réalisation à un interprète. L'idéal serait de pouvoir concevoir l'œuvre dans sa tête.

Q. : D'où nécessité d'une écriture...

É. R. : Le premier besoin, au niveau d'un mode d'écriture, serait de pouvoir grâce à lui me retrouver moi-même, ou indiquer certaines figures de sons, sans être obligé de repasser par les manipulations de tous les paramètres; l'écriture, c'est l'économie de la perte, de l'oubli, la suppression d'une part négative du hasard, un système qui permet de s'y retrouver; pour passer de l'idée à la réalisation, il serait plus facile de pouvoir jeter l'idée sur le papier. Je ne m'élève pas contre l'expérimentation, extrêmement importante, ni contre le rôle de la découverte en cours de manipulation, que l'on accepte, que l'on refuse, que l'on intègre et qui infléchissent le sens de la chose; mais il y a d'abord esquisse de la conception, puis conception et remise en question de la réalisation par la découverte en cours, puis le résultat final... Le rôle de la notation, c'est de permettre de refaire la pièce, c'est la base d'un travail que j'ai fait l'année dernière : un cahier d'études pour synthétiseur, études progressives, de modulations de plus en plus complexes, de figures, pour l'utilisateur, pour permettre l'assimilation de l'instrument.

Q. : Pour en revenir à vos « propositions » : on connaît de vous une série de disques.

É. R. : C'était un matériau sonore brut; ce qui m'intéressait, c'était d'en capter la versatilité et les différentes possibilités d'ajustement : les sons sur ces disques peuvent être joués à toutes les vitesses sur deux, trois, quatre, cinq électrophones; au fond, le résultat importe moins que la démonstration elle-même...

J'ai fait aussi des pièces pour bandes continues, sur bandes sans fin de différentes durées, qui créent des cycles indéfinis par synchronisation successive...

Ce qui est important, c'est l'espace acoustique qui représente la caisse de résonance de l'instrument. Les bandes ce sont des électrons qui se baladent, qui produisent des sons, mais c'est l'espace qui est en jeu; en quelque sorte, l'espace produit ses propres vibrations : quand on écoute, on se trouve dans l'instrument, dans la caisse de résonance elle-même.

Propos recueillis par Georges Haessig.