

ÉLIANE RADIGUE

22 et 23 novembre 2013
Collège des Bernardins



COLLÈGE DES
BERNARDINS



42^e édition

Éliane Radigue

22 novembre *Occam Ocean*

Occam IV, pour alto (2012)
Création le 3 mai 2012 – Angelica Festival, Bologne
par Julia Eckhardt. Durée : 15'

Occam River I, pour birbyne et alto (2012)
Création le 5 mai 2012 – Muserole Festival, Bolzano
par Carol Robinson et Julia Eckhardt. Durée : 25'

Occam Delta IV, pour tuba, violoncelle et harpe (2013)
Création. Durée : 20'

Occam Delta V, pour clarinette basse, tuba, violoncelle
et harpe (2013)
Création. Durée : 22'

Occam Hexa I, pour clarinette basse, tuba, alto, violoncelle
et harpe (2013). Durée : 27'

Durée du concert : 2h sans pause

23 novembre *Naldjorlak*

Naldjorlak I, pour violoncelle (2005)
Création le 5 décembre 2005 – Tenri Cultural Institute,
New York, par Charles Curtis

Naldjorlak II, pour deux cors de basset (2007)
Création le 22 septembre 2007 – Moments Musicaux,
Aarau (Suisse), par Carol Robinson et Bruno Martinez

Naldjorlak III, pour deux cors de basset et violoncelle
(2008-2009)
Création du triptyque *Naldjorlak I II III* le 24 janvier 2009 –
CACP Bordeaux, par Charles Curtis, Carol Robinson
et Bruno Martinez

Durée du concert : 2h30 sans pause

Carol Robinson, birbyne, cor de basset,
et clarinette basse

Bruno Martinez, cor de basset

Charles Curtis, violoncelle

Robin Hayward, tuba microtonal

Julia Eckhardt, alto

Rhodri Davies, harpe

Coréalisation Collège des Bernardins, dans le cadre du cycle
« Alterminimalismes » ; Festival d'Automne à Paris
Remerciements à Isabelle Sordage et à l'Atelier expérimental
de Clans

Avec le concours de la Sacem



Photo de couverture : © Vincent Pontet

Occam Ocean Naldjorlak



Éliane Radigue est l'auteur d'une œuvre singulière voire sans égale dans le paysage musical français. Née à Paris en 1932, elle étudie le piano et la harpe, se familiarise avec l'avant-garde artistique et musicale avant de se lancer, à la fin des années 1960, dans la composition. Ses méthodes d'écriture puisent dans la musique concrète française, à laquelle elle s'est formée auprès de Pierre Schaeffer puis de Pierre Henry (elle est son assistante en 1967-1968) : le primat de l'objet concret, l'empirisme des manipulations, le support comme œuvre *in fine* en sont quelques-uns des traits saillants. Son matériau présente des affinités avec l'esthétique américaine, entre le minimalisme de La Monte Young ou Phill Niblock et les recherches à caractère scientifique menées par Gordon Mumma et Alvin Lucier. C'est avec pour seuls compagnons son fidèle synthétiseur ARP 2500 et un magnétophone qu'Éliane Radigue bâtit patiemment, pendant trois décennies, une œuvre électronique tout en bourdons, temporalités étirées, battements aux confins de l'infra-perceptible, métamorphoses infimes de textures...

L'année 2001 marque un tournant qu'inaugure

Elemental II, pour basse électrique. Éliane Radigue crée alors une série de pièces *instrumentales* dans un sens très particulier : plutôt que de procéder d'une écriture pour un ou plusieurs instrument(s) donné(s), elles résultent d'une rencontre avec un ou plusieurs interprète(s). Reconfigurant la frontière habituelle entre instrumentiste et compositeur, cette musique s'élabore oralement par une recherche patiente et soignée de sonorités particulières sur des instruments parfois eux-mêmes insolites (les deux cors de basset de *Naldjorlak* ou le birbyne lituanien). Comme par le passé, un principe de parcimonie permet la sérendipité du travail sonore ; ce principe, Éliane Radigue le place sous le patronage de Guillaume d'Ockam (env. 1285-1347), qui donne son titre à un cycle de pièces instrumentales, *Occam Ocean*. Les préceptes du philosophe nominaliste – « Le multiple ne doit pas être utilisé sans nécessité » – s'y mêlent au souvenir, transformé en images musicales, d'un océan mythique : celui du livre de science-fiction de David Duncan, *Occam's Razor*, écrit en 1957.

Pierre-Yves Macé

Entretien

Après plusieurs décennies passées à composer des œuvres électroacoustiques, vous écrivez aujourd'hui de la musique instrumentale. Pouvez-vous nous parler de votre rapport aux instruments de musique ? Vous avez pratiqué le piano et la harpe...

Éliane Radigue : Oui, mais sans avoir jamais été une professionnelle dans ce domaine ; je préfère dire que j'ai « harpoté » et « pianoté ». Je pense que je n'avais pas la solidité mentale pour devenir instrumentiste (la technique ne suffit pas). Aujourd'hui, cette pratique ne me sert à rien, surtout que j'ai abandonné la harpe depuis maintenant presque quarante ans et le piano depuis une vingtaine d'années.

Malgré cela, j'ai un certain sens des instruments. Instinctivement, je connais mieux les instruments à cordes (violoncelle, alto, violon) que les instruments à vent qui sont pour moi le comble du mystère et devant lesquels je reste toujours béate. Je me souviens par exemple avoir vu avec étonnement pour la première fois Robin Hayward sortir de son énorme tuba des sons d'une délicatesse infinie...

Et votre formation musicale ?

ER : Quand j'avais 8 ou 9 ans, j'ai été tout de suite passionnée par la rosace des tonalités, la théorie de la musique ; quant à *La Théorie de la musique* de Danhauser, c'était presque mon livre de chevet. Je me suis donc très tôt intéressée à la manière dont la musique est faite. Et dans les œuvres classiques, celles de Mozart surtout, ce que j'aimais par dessus tout, ce sont les quelques mesures de modulations : on est dans une tonalité, arrive un accident (un dièse, un bémol) et tout d'un coup on n'y est plus, mais on ne sait pas exactement encore où on est. J'ai toujours adoré cette ambivalence ou cette ambiguïté.

Comment travaillez-vous avec les interprètes ?

ER : J'ai un mode de travail un peu singulier qui est fondé sur la rencontre avec l'interprète. La règle du jeu, c'est : premièrement, on fait connaissance, on voit si ça peut marcher ; deuxièmement, si ça peut marcher, on commence un travail structuré ; et troisièmement, on ne programme pas la pièce avant que ce soit terminé. Comme je ne connais pas les instruments, le travail fait largement appel à la créativité des interprètes.

Mon travail instrumental repose sur les partiels, c'est-à-dire les harmoniques et les sub-harmoniques :

des sonorités qui requièrent une technique très précise, d'où la nécessité d'avoir des sons tenus à relativement faible niveau, sinon la fondamentale prédomine. Les nuances quant à elles vont de *pppp* à *pp*, avec de temps en temps (généralement une fois dans une œuvre) un très léger *mezzo forte*. Souvent, l'enjeu c'est moins de faire émerger du silence un son, mais de faire en sorte que le silence reste présent, qu'il devienne lui-même d'abord vibration et puis son. Tout cela engage une virtuosité qui ne se mesure pas du tout à la rapidité d'exécution, mais plutôt au contrôle de l'instrument.

Un peu comme lorsque vous réalisiez des larsens pour vos pièces électroniques...

ER : C'est ça ! Ma pratique du synthétiseur venait effectivement du larsen, pour lequel il faut contrôler les placements parce que sinon, dans un sens où dans l'autre, le larsen disparaît. Le contrôle du son est donc l'une des constantes de mon travail. La différence c'est que j'ai maintenant avec moi ces merveilleux instrumentistes qui acceptent de partager ce que j'appelle mes « fantômes sonores ».

Je tiens toutefois à préciser que je ne cherche pas à faire la même musique que celle que je réalisais avec le synthétiseur. Je dirais plutôt que ma rencontre avec les instrumentistes m'a permis d'aborder enfin les rivages que j'ai tenté d'approcher avec l'électronique. Quand je travaillais seule, chaque pièce terminée était un compromis : je me disais que je ne pouvais pas aller plus loin et cela me relançait, m'encourageait à faire une autre pièce. Tandis qu'aujourd'hui, une œuvre comme les trois *Naldjorlak* me semble tout à fait aboutie. D'autant que plus cette musique est jouée – et cela fait maintenant plus de trois ans qu'elle a été créée –, plus elle s'épanouit.

Naldjorlak : d'où vient le titre ?

ER : Je dirais que c'est du « tibétain de cuisine ». *Naldjor*, c'est le terme pour yoga qui signifie union. *Lak*, c'est un terme respectueux et honorifique qui signifie la main, ou quelque chose que l'on offre avec le plus grand respect. J'ai trouvé que la conjonction de ces deux mots, *Naldjorlak* (qui n'existe pas en tibétain) convenait très bien à ces trois pièces. À chaque concert, ces pièces sont comme des offrandes.

Comment communiquez-vous aux musiciens la matière première de vos pièces instrumentales ?

ER : Je suis une piètre improvisatrice et lorsque je faisais de la musique électronique, je ne pouvais

rien commencer moi-même sans avoir une assez bonne idée de ce que j'appelle l'« esprit » de la pièce : la structure et le mode de travail qu'elle implique. Et c'est la même chose aujourd'hui : derrière *Occam Ocean*, par exemple, il y a toute une histoire en trois niveaux (l'esprit, la structure et la règle du jeu). Chaque solo est guidé par ce que j'appelle une « image ». Cette image peut être un lieu que les musiciens connaissent, ou bien un espace imaginaire ; dans tous les cas, elle établit la structure de l'œuvre. La structure n'est pas la même si, par exemple, on démarre d'une cascade ou si on commence par une lointaine approche de la mer ; même chose pour le développement : la mer n'est pas la même si elle est contre des rochers, ou si au contraire elle s'étale sur une plage de sable. C'est cela qui nous guide : ainsi, lorsqu'on travaille ensemble, on peut se dire « on en est là » ou bien « qu'est-ce qu'il va falloir pour tel ou tel passage ? ». C'est notre partition, en somme.

Pouvez-vous déplier les différentes ramifications d'Occam Ocean ?

ER : Je pense à Verlaine qui avait écrit à propos de la femme rêvée qu'elle n'est « chaque fois, ni tout à fait la même, ni tout à fait une autre » (« *Mon rêve familier* », *Poèmes Saturniens*). Alors, je dirais que tous ces *Occam*, ce ne sont jamais tout à fait les mêmes, ni tout à fait d'autres choses.

Le titre générique de cette œuvre par nature inachevée et inachevable, c'est *Occam Ocean*. Il s'agit d'une sorte de pyramide dont la base est une série de *solis* avec chacun des participants, qui constituent les *Occam* (numérotés jusqu'à 15 pour l'instant). Ensuite on a *Occam River*, duo, *Occam Delta*, titre qui englobe à la fois les trios et les quatuors, et puis *Occam Hexa*, pour le quintette et peut-être un jour le sextuor. Enfin, *Occam Ocean*, ce sera peut-être cette demande que l'on m'a faite récemment pour une formation orchestrale d'une vingtaine de musiciens. Et s'il y en a plusieurs, ça donnera une nouvelle série *Occam Ocean II, III, IV*, etc., c'est dire que c'est illimité.

Le titre provient d'un souvenir assez lointain, à une époque où je lisais beaucoup de romans de fiction. J'ai alors lu un livre de David Duncan dont je ne me rappelle pas exactement le thème, si ce n'est qu'il était intitulé *Le Rasoir d'Occam (Occam Razor)* et qu'il y avait un magnifique océan, mythique, dans lequel il se passait plein de choses. Et puis le « rasoir d'Occam », c'est aussi le principe dit « de parcimonie » qui vient du philosophe du Moyen Âge Guillaume d'Ockam (ou d'Occam) et dont nous avons fait l'un de nos modes de travail. Quand une question se pose, la réponse est toujours : le plus simple est le

mieux. Dans 99% des cas, ça marche. Beaucoup d'architectes utilisent cette règle, Mies van der Rohe par exemple... Et c'est un très bon principe !

Envisagez-vous de mélanger l'électronique et l'acoustique ?

ER : Non, je préfère garder la pureté de l'instrumentation acoustique. De la même façon, même si c'est extrêmement léger, je ne veux pas surtout d'amplification : tout le travail se fait dans le jeu et la réponse acoustique du lieu. À chaque fois qu'une de mes pièces est interprétée, les instrumentistes doivent trouver le meilleur seuil de résonance entre leur instrument et la réponse acoustique de l'espace. Il arrive ainsi que pour ces raisons l'accordage de l'instrument ne dépende plus du tout du diapason. Le diapason pour moi, c'est une simple convention : il y a une grande différence entre le *A* américain, le *la* européen et la demi-douzaine de *la* de la musique baroque. Il m'est donc égal que le *la* soit plus ou moins haut, et je dirais même qu'entre deux instruments, s'il y a un ou deux comas de différence, cela permet des évolutions des partiels, des légers battements, et c'est exactement ce qui me passionne et que j'aime.

Est-ce que votre rapport au temps musical a changé entre vos œuvres électroniques et vos pièces instrumentales ?

ER : Globalement, le rapport au temps a toujours été le cadet de mes soucis. Je pars du principe que chaque développement ou parcours musical inclut sa propre durée. Même si les pièces instrumentales sont plus courtes que mes pièces électroniques, toutes sont fondées sur un temps qui n'a pas nécessairement un début et une fin, mais résulte d'un cheminement. J'aime citer cette phrase d'un anonyme que j'ai lue quelque part : « Le temps n'est plus un obstacle mais le moyen qui permet la réalisation du possible ». Pour les pièces instrumentales, c'est souvent moi qui arrête les musiciens, afin ne pas leur faire outrepasser leurs capacités physiques. J'ai limité le solo de Rhodri Davis (*Occam I*, pour harpe) à 45 ou 50 minutes. Plus ils travaillent les pièces, plus elles ont tendance à se développer, jusqu'à ce qu'elles fassent partie d'eux-mêmes, en quelque sorte.

Vos œuvres sont-elles achevées une fois jouées ou bien procédez-vous à des remaniements à chaque nouvelle interprétation ?

ER : Oui, elles sont achevées, je ne reviens jamais en arrière. C'est comme une partition traditionnelle :

on travaille ensemble à la création de la partition, ensuite c'est à l'instrumentiste de la jouer et la répéter. De surcroît, chaque solo appartient en exclusivité à son soliste. Je suis très attentive au couple formé par l'instrumentiste et son instrument. Travailler un solo c'est former une sorte de trio : l'instrumentiste, l'instrument et le compositeur.

La transmission est orale. Certains instrumentistes peuvent prendre des notes, mais pas sous une forme traditionnelle : ce sont plutôt des indications techniques que je serais bien incapable de leur donner (prendre telle clé, etc.). D'autres enregistrent les répétitions... Il serait impossible de faire une partition avec ça. Je crois pouvoir dire que ce qui intéresse particulièrement les instrumentistes dans cette aventure, c'est d'être face à une liberté qui n'est pas la liberté débridée de l'improvisation complète, mais plutôt une règle du jeu à travers laquelle ils peuvent faire eux-mêmes beaucoup de découvertes.

Propos recueillis par Pierre-Yves Macé

Mai 2013

Biographie d'Éliane Radigue

Née en 1932, Éliane Radigue s'initie à la musique concrète dans les années 1950 en devenant l'élève de Pierre Schaeffer au Studio d'essai. En 1967, elle est l'assistante de Pierre Henry et participe notamment à l'élaboration de son *Apocalypse de Jean*. Les premières pièces qu'elle compose alors marquent déjà une distance par rapport aux principes de la musique concrète : plutôt que d'entrechoquer des objets sonores, cette musique se constitue par superposition de notes tenues (bourdons ou drones) lentement évolutives, réalisées d'abord avec des larsens, puis au synthétiseur. Le modèle ARP 2500 sera son principal outil de travail pendant plus de trente années de travail solitaire au cours desquelles elle compose patiemment des œuvres minimales, souvent très étendues dans la durée : *Geelriandre* (1972), *Psi 847* (1972), *Adnos* (1974). En 1974, elle se convertit au bouddhisme tibétain et suit l'enseignement du maître Pawo Rinpoche. Après l'avoir brièvement laissée de côté, elle reprend sa production musicale avec des œuvres comme *Adnos II* (1979), *La Trilogie de la Mort* (1985-1988) – triptyque marqué par le décès de son fils Yves Arman –, *Jetsun Mila* (1986) ou *L'Île Re-sonante* (2001), sa dernière œuvre sur bande. Depuis 2004, date de composition de *Elemental II* pour basse électrique (avec Kasper Toeplitz), Éliane Radigue se consacre exclusivement à un travail instrumental qui prolonge sans rupture esthétique son œuvre électronique. Pour la compositrice, qui a toujours travaillé seule, l'étroite collaboration avec les interprètes durant le processus de composition est une révélation. En juin 2011 à Londres, Sound and Music a rendu hommage à l'ensemble de son œuvre.

Biographies des interprètes

Charles Curtis, violoncelle

Charles Curtis enseigne la musique d'aujourd'hui depuis 2000 à l'Université de Californie à San Diego. Il est aussi le directeur artistique de Camera Lucida. Charles Curtis a établi un nouveau répertoire pour le violoncelle, par son étroite et longue collaboration avec La Monte Young et Marian Zazeela ainsi qu'avec les compositeurs Alvin Lucier, Christian Wolff, Éliane Radigue, Tashi Wada ; de même avec les artistes et réalisateurs de films comme Alison Knowles et Mieko Shiomi, Luke Fowler, Raha Raissnia, Jeff Perkins. Il a interprété les œuvres rarement entendues de Mor-

ton Feldman, Richard Maxfiels et Terry Jennings. Dans les années 1980, il a rejoint des groupes de rock alternatifs comme King Missile, Bongwater et Borbetomagus.

Charles Curtis a été pendant dix ans premier violoncelle de l'Orchestre de la NDR à Hambourg ; membre du Quatuor Ridge, il a mené une carrière internationale en musique de chambre et en soliste dans le répertoire classique. Élève de Harvey Shapiro et de Leonard Rose à la Juilliard School de New York, il a reçu le Prix Piatigorsky. Il a joué en soliste avec la plupart des grands orchestres américains et européens, ainsi qu'au Brésil et au Chili.

Rhodri Davies, harpe

Né en 1971 au Pays de Galles, Rhodri Davies joue de la harpe, de la harpe électrique, réalise de l'électronique en direct et des installations où rejoignent le vent, l'eau, la glace, le feu et la harpe. Il a publié trois CDs en solo : *Trem*, *Over Shadows* et *Wound Response*. Il joue souvent en duo ou en trio avec John Butcher, David Toop, Lee Patterson, Richard Dawson, John Tilbury et Michael Duch.

Éliane Radigue, Phill Niblock, Christian Wolff, Ben Patterson, Alison Knowles, Mieko Shiomi et Yasunao Tone ont composé pour lui. En 2012, Rhodri Davies a été lauréat de la Foundation for Contemporary Arts (New York).

www.rhodridavies.com

Julia Eckhardt, alto

Altiste, au croisement des musiques expérimentales écrites et des musiques improvisées, Julia Eckhardt est responsable de Q-02, un atelier consacré à la musique et aux arts sonores à Bruxelles. Elle y a lancé plusieurs projets collaboratifs thématiques et des festivals (*//2009'*, *doundo/recycling G*, *Field Fest* et *Tuned City Brussels*).

Julia Eckhardt a interprété des œuvres d'Éliane Radigue, Phill Niblock, Pauline Oliveros, Stevie Wishart, Jennifer Walshe, Chiyoko Szlavnic, Christian Wolff, Andrea Neumann, Burkhard Beins, Rhodri Davies... Elle est membre de l'association « incidental music » et vit à Bruxelles.

Robin Hayward, tuba microtonal

Tubiste et compositeur, Robin Hayward est né à Brighton en 1969 et vit à Berlin depuis 1998. Il a développé des techniques inédites pour les instruments de la famille des cuivres, surtout avec la découverte

du « noise-valve », puis en inventant le premier tuba microtonal en 2009. En 2012, il crée le Hayward Tuning Vine, tout d'abord avec le but de visualiser l'espace harmonique entre les micro-intervalles du tuba microtonal.

Ses compositions pour le tuba sont à découvrir sur les CDs solo *Valve Division* et *States of Rushing*. Il a eu l'occasion de collaborer avec Roberto Fabbriani, Charles Curtis, et avec les compositeurs Christian Wolff, Alvin Lucier et Éliane Radigue. En 2005, il a fondé l'ensemble Zinc & Copper Works afin d'explorer la musique pour cuivres sous un angle expérimental.

www.robinhayward.de

Bruno Martinez, cor de basset

Né en 1963, Bruno Martinez étudie au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris, au Conservatoire de Genève ainsi qu'au Banff Center School of Fine Arts. Il intègre en 1992 l'Orchestre de l'Opéra national de Paris en tant que premier soliste, clarinette basse solo.

Bruno Martinez s'est produit en qualité de soliste ou de chambriste à travers le monde. Il a été invité aux congrès mondiaux de l'International Clarinet Association à Oslo et Atlanta. Il a participé à de nombreuses créations avec les ensembles 2E2M, Musique Vivante, l'Ensemble intercontemporain. Il a aussi participé à des séances d'enregistrements pour Johnny Halliday, Patrica Kaas, Patrick Bruel... et pour des musiques de films (Michel Legrand, Philippe Sarde...)

En 2012, Bruno Martinez a publié aux éditions MF *L'Ascèse et La Flamme*, livre d'entretiens avec Guy Deplus, ancien clarinette solo de l'Opéra de Paris et ancien professeur au CSNM. Bruno Martinez enseigne au Conservatoire du VI^e arrondissement de Paris.

Carol Robinson, cor de basset, clarinette basse et birbyne

Diplômée du Conservatoire d'Oberlin aux États-Unis, Carol Robinson a étudié aussi à Paris avec une bourse H. H. Wooley avant de choisir de s'y installer. La compositrice et clarinettiste travaille sur le son, l'expression, la communication. Interprète du répertoire classique ou expérimental, elle se produit dans le monde entier, dans les festivals et les institutions de musique. Sa discographie récente affiche des monographies de Giacinto Scelsi, Luigi Nono, Morton

Feldman et Luciano Berio pour *Mode*, de Niblock pour *Touch*, ainsi que de la musique classique, jazz ou rock alternatif pour Syrius, BTL, Nato et Ayler. Outre sa collaboration étroite avec différents compositeurs, Carol Robinson travaille avec des photographes, plasticiens, artistes vidéo et musiciens de divers horizons. Elle aborde la composition avec du théâtre musical, des œuvres pour le concert, des installations, des musiques de films et reçoit de nombreuses commandes. Mariant sons acoustiques et traitements électroniques, elle s'est spécialisée dans l'usage des processus de diffusion aléatoire. Particulièrement intéressée par la création chorégraphique, Carol Robinson collabore avec Susan Buirge, Nadège MacLeay, Young Ho Nam, François Verret et Thierry Thieû Niang. Ses œuvres sont enregistrées par diverses radios en Europe. Sa composition *Billows*, pour clarinettes et électronique en temps réel, est publiée par Plush (2010), comme *Laima* chez Expériences de Vol, suivi de *Cross-Currents* chez Shiin (2012).

crsounds.com



Collège des Bernardins
20 Rue de Poissy
75005 Paris
01 5310 7444
www.collegedesbernardins.fr



Président : Pierre Richard
Directeur général : Emmanuel Demarcy-Mota
Directrices artistiques : Marie Collin, Joséphine Markovits
www.festival-automne.com

91.7 FM



MUSIQUES D'AUJOURD'HUI

Concert contemporain, lundi à 20h

Alla Breve, du lundi au vendredi, 16h55 et 22h25

Label Pop, lundi à 22h30

Electromania, lundi à minuit

Tapage Nocturne, jeudi à minuit

Le Jour d'avant, dimanche à 17h

© Christophe Abramowitz/Radio France

france
musique

CE MONDE A BESOIN DE MUSIQUE
francemusique.fr