

Propos sur l'art radiophonique

Je n'ai fait de la radio que par hasard et j'y ai mené deux sortes d'expériences. J'ai composé une pièce, *Kassandra*, commande de Radio France, qui était destinée à la radio mais qui pouvait être, et est toujours également, un morceau de concert. Le jury qui m'a attribué le Prix Italia l'a trouvée typiquement radiophonique du fait de l'utilisation de sons réalistes mélangés à un orchestre. Tout en étant particulièrement bien adaptée à l'écoute radiophonique, cette technique d'écriture fait partie de ma démarche de compositeur en général, et je l'ai déjà pratiquée en-dehors de la radio, pour d'autres œuvres comme *Rituel d'oubli*, par exemple.

Par ailleurs, j'ai fait en 1980 une série de six émissions sur les nouvelles écritures instrumentales, mais plutôt en tant que musicologue qu'en tant que compositeur ; j'avais fait aussi en 1978 une série sur le folklore français et en 1979 des émissions sur la mythologie grecque racontée aux enfants.

Il y a donc eu quelques convergences entre ma démarche de compositeur influencée par les pratiques de la musique enregistrée, et le médium bien adapté à cette diffusion que représente la radio. Les occasions de développer un art radiophonique spécifique sont rares et, bien que cela m'ait intéressé, je n'en ai guère rencontré.

La différence entre une œuvre musicale et une pièce radiophonique se joue sur deux éléments, la parole et le temps, le premier étant le plus important. En effet, hormis le cas d'un discours poétique lu par un récitant, l'intégration d'un discours parlé quel qu'il soit dans une pièce musicale ne me semble pas naturel. Quant à la différence d'échelle temporelle, elle est fonction des conditions de réception de l'œuvre. L'écoute de la radio suppose au moins une heure de disponibilité d'un auditeur qui est chez lui, détendu, et n'a pas fait l'effort de sortir pour aller entendre un « concentré temporel » lors d'un concert. Je sais qu'il y a des pièces musicales qui peuvent durer deux heures mais il y a une différence statistique entre ce qui convient à la radio et ce qui convient au concert.

La radio apparaît comme une voix intérieure tandis que le concert met la musique à distance, dans un espace qui n'est pas le vôtre, qui n'est pas en vous. L'art radiophonique suppose une intériorisation. Même si on ne l'écoute pas au casque, c'est quelque chose qui est dans l'espace du crâne, elle joue sur l'intériorité du son.

Une contre-épreuve : si l'on diffuse une émission radiophonique dans une salle de concert, le contact sera difficile ; une émission qui, à la maison, aurait été satisfaisante ne l'est plus dans l'espace de la salle du concert où la projection des haut-parleurs se heurte à toutes sortes de phénomènes. Il est vrai aussi que, dans une pièce de concert, on va difficilement utiliser des plans pour la voix (lointaines, proches) ou des réverbérations que la radio au contraire permet et favorise. Ces

aspects ont rarement leur place dans une œuvre musicale, même si elle exploite des éléments réalistes. C'est cette exploitation d'un espace imaginaire, dans un espace d'enregistrement spécifique, qui est radiophonique.

Quant à la présence de la parole, elle signifie ou bien « dramaturgie » ou bien « pièce radiophonique ». Dans *Kassandra*, j'utilise des extraits d'enregistrements de voix chuchotées en différentes langues. On est donc dans des proximités différentes, par rapport à la couleur. C'est un élément que je ne vois pas a priori dans une salle de concert mais pourtant, lorsque *Kassandra* est diffusée en concert, et que risque d'apparaître une dissociation entre les instruments qui sont sur scène et cette partie enregistrée, cela peut fonctionner aussi. Il est donc difficile de dire : « ceci appartient à la radio et pas à autre chose ». La radio est simplement un transmetteur universel et le concert un cadre plus spécifique.

Je ne pense pas qu'on puisse considérer le Hörspiel comme une catégorie de la musique électro-acoustique à programme, car l'œuvre à programme existe dans le cadre du concert. C'est une question d'esthétique, indépendamment du moyen utilisé. Je conçois un art radiophonique qui ne doit rien à la musique concrète ou à la musique électronique. L'art de l'enregistrement n'a pas attendu les trucages. La radio d'avant la deuxième guerre mondiale avait déjà mis en place les procédés développés au « Club d'essai ». Je ne pense pas qu'on puisse marquer une association étroite, et même exclusive, avec les musiques électro-acoustiques. Le premier exemple de musique sur bande au cinéma est *Week-end* de Ruttmann en 1931. Dès le début du cinéma sonore on a pensé à utiliser la piste sonore comme un support pour un travail sur l'assemblage de sons.

Une des sources de mon travail a été l'écoute de langues incompréhensibles dans les postes de radio où les voix exercent une séduction ou une fascination par elles-mêmes, quel que soit le contenu des paroles. Cette possibilité, de dissocier la forme sonore de la parole de son sens, a été favorisée par la radio. Après tout, avant la radio, on n'avait guère l'occasion d'entendre des langues inconnues ou, en tout cas, cela ne se prêtait pas à une écoute désintéressée (ce que Pierre Schaeffer appelait « une écoute réduite », une écoute déconnectée de ses fonctions de communication habituelles). On ne peut pas pour autant réduire l'art radiophonique à n'être qu'une esquisse de musique, comme si la musique était le véritable aboutissement et l'art radiophonique un brouillon. Il y a parfois un plaisir spécifique de l'écoute radiophonique, en-dehors de tout projet de perception musicale.

Propos recueillis par Andrea Cohen le 29.11. 1996 en vue de sa thèse sur Les compositeurs et l'art radiophonique (L'Harmattan 2015).

