

# Presses universitaires de Rennes

---

**Musiciennes en duo** | Sylvie Granger, Caroline Giron-Panel, Raphaëlle Legrand, et al.

---

## Construction mutuelle, construction parallèle : la compositrice Éliane Radigue et le plasticien Arman (1950-1971)

**Renaud Bouchet**

p. 137-148

### Abstract

Éliane Radigue (née en 1932), pionnière de la musique électronique, et Arman (1928-2005), figure marquante de la postmodernité plastique, ont formé dans le Nice du début des années 1950 un couple d'artistes partageant « aventure musicale » et « aventure picturale » dans un rapport de construction mutuelle. Mais l'effacement progressif de l'ambition de carrière de la musicienne devant celle de son mari peintre puis sculpteur, et encore l'engagement de ce dernier dans une

voie créatrice jugée « métaphoriquement descendante » par la compositrice, ont progressivement conduit le couple à se redéfinir à travers un rapport de construction parallèle, pour finalement faire le choix d'une séparation effective au début des années 1960. La présente contribution revient sur les causes de cette distension et tente d'identifier les acquis mutuels retirés par Éliane Radigue et Arman de leur parcours commun.

## Full text

- 1 Pionnière de la musique expérimentale, Éliane Radigue (née en 1932) a longtemps été reléguée aux marges de la reconnaissance officielle. Mais depuis quelques années, une partie de la scène musicale avant-gardiste reconnaît en elle une « égérie électronique », pour reprendre le titre d'un récent article que lui a – significativement – consacré le magazine *Vogue*<sup>1</sup>. Cette reconnaissance tardive, réactualisée par le biais de récentes sollicitations de musiciens – le bassiste Kasper Toeplitz ou encore le violoncelliste Charles Curtis – a permis de ne plus réduire trop facilement cette musicienne discrète à son statut « d'ex-femme d'Arman » (1928-2005), figure marquante de l'art postmoderne international, mais de fait longtemps figure ombrageante.
- 2 Éliane Radigue fait la connaissance du plasticien en octobre 1950, au club Arts et Lettres de Nice. Officiellement, notamment pour son père mandataire au marché des Halles à Paris, elle exerce alors l'activité de couturière. Pianiste formée grâce à des cours particuliers qui l'ont amené à découvrir le répertoire classique et le travail d'Érik Satie, Igor Stravinsky et Maurice Ravel, elle est officieusement musicienne. Au moment de leur rencontre, Arman vient quant à lui de réussir ses examens d'Histoire générale de l'Art et d'Histoire de la peinture aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles à l'École du Louvre. Pour rassurer son père marchand de meubles à Nice, il vise alors une carrière de commissaire-priseur, perspective à ses yeux bien moins attrayante que celle, depuis longtemps envisagée, d'un exercice professionnel de son activité artistique. Le manque de ressources financières le contraint toutefois à mettre un terme à son parcours universitaire dès février 1951, pour partir enseigner le judo en Espagne aux côtés du peintre Yves Klein.
- 3 Le 8 août 1951, naît Françoise, le premier des trois enfants du couple<sup>2</sup>. C'est à partir de cet événement que va se construire le tandem Radigue/Arman. Au début des années 2000, la compositrice nous confiait : « On partageait tout avec Arman. On partageait mon aventure musicale et son aventure picturale<sup>3</sup>. » Dans la présente étude, nous allons nous attacher à préciser et surtout à vérifier cette déclaration pour la période allant du début des années 1950 à la fin des années 1960, c'est-à-dire de la constitution du couple Radigue/Arman à sa séparation définitive.

## Le ciment spirituel et ésotérique

- 4 Chronologiquement, la convergence spirituelle est sans doute le premier facteur de rapprochement d'Éliane Radigue et du peintre. Leurs propos liminaires portent en effet sur leurs croyances respectives et leurs expériences mystiques ou ésotériques : rosicrucianisme et bouddhisme pour Arman, hindouisme et astrologie pour Éliane Radigue, par ailleurs très sensible aux théories de Georges Gurdjieff<sup>4</sup>. Le couple ne fait toutefois pas de la question spirituelle un point cardinal de son existence et de son fonctionnement, même si cette question a pu rejaillir concrètement sur leur vie quotidienne. On sait en effet qu'au moins durant leurs premières années de vie commune, Éliane Radigue et Arman se sont accordés sur une pratique végétarienne liée à des convictions spirituelles.
- 5 En dehors de la dimension affective, toujours difficile à appréhender faute de

sources exploitables pour l'historien, le véritable moteur du couple est en fait de nature intellectuelle et culturelle. Particulièrement dans les années 1950, on peut parler d'un couple en forte demande d'enrichissement axée sur la poésie, la littérature et encore le cinéma, d'avant-garde ou non. Cette demande contraste fortement avec la pauvreté de l'offre culturelle de Nice, ville qui apparaît alors sur ce point comme un « désert » – pour reprendre le terme d'Éliane Radigue<sup>5</sup>. Comme l'a rappelé Arman :

« Il ne faut pas oublier la phrase de Martial Raysse : “En art [...] Nice dérive à cinquante ans au large de l'actualité.” La base niçoise était beaucoup moins cultivée que celle de Marseille, Toulouse, Lyon surtout. [...] Et si peu d'informations arrivaient sur la Côte d'Azur<sup>6</sup>. »

## Une effervescence culturelle

- 6 L'étude de la correspondance entre Éliane Radigue et Arman conservée par la Fondation ARMAN de Genève, soit environ un millier de lettres, montre que la question poétique et littéraire est dès le départ fédératrice pour le couple. Dès sa constitution, il est un pilier des soirées-débats organisées à Nice notamment par le club « Arts et Lettres » déjà mentionné, et surtout par le « Club des jeunes » qui se réunit à la brasserie alsacienne de la rue Gioffredo. Dès le départ, le couple – particulièrement Arman, lecteur boulimique –, s'attache à constituer une bibliothèque éclectique, notamment grâce à la fréquentation assidue de la librairie de Jacques Matarasso. On peut aussi rappeler que le couple compte pour ami l'artiste Ben, qui ouvrira en 1958 son magasin de disques et de livres – préférentiellement de science-fiction –, « Le Laboratoire », 32, rue Tondutti de l'Escarène.
- 7 Nous ne disposons pas d'inventaire de la bibliothèque d'Arman et d'Éliane Radigue, que ce soit sous forme écrite ou photographique. Mais le recoupement de la littérature consacrée au plasticien permet de faire état d'une collection de numéros de la *Nouvelle Revue française*, du *Journal* de Delacroix, des essais de Gaston Bachelard sur la *Psychanalyse du feu* (1938), *L'Eau et les rêves* (1941), *L'air et les songes* (1943), ainsi que des ouvrages non identifiés de Céline, Hugo, Agrippa d'Aubigné, Chateaubriand, Stendhal, Einstein, Lautréamont, Jarry et Cros<sup>7</sup>. À titre d'hypothèse probable, on peut compléter cette énumération non exhaustive par la *Cosmogonie des Rose-Croix* de Max Heindel (1909), *Le phénomène humain* de Teilhard de Chardin (1955) et encore *Le Matin des Magiciens* de Jacques Bergier (1960). À ces références s'ajoute enfin toute une documentation sur les arts plastiques en France et à l'international – apportée notamment par la revue *XX<sup>e</sup> Siècle* –, constamment enrichie grâce aux amis artistes et à chaque voyage parisien du peintre et de la musicienne.
- 8 Les lectures d'Éliane Radigue et d'Arman donnent lieu à des discussions à l'intérieur du ménage comme à l'intérieur de leur cercle relationnel. Au début des années 1950, le couple tient d'ailleurs salon dans le petit appartement qu'il occupe au sud-ouest de Nice, au 9 parc de la Californie. Ils y accueillent notamment Jacques Matarasso, le poète, guitariste, et compositeur de chansons Claude Pascal, les artistes Yves Klein, Sacha Sosno et Ben, le réalisateur et musicien Jean-Pierre Mirouze, fils du compositeur Marcel Mirouze. La dimension festive de ces rencontres se mêle alors étroitement à la volonté de partage et d'enrichissement culturel.
- 9 Dans ce contexte, Arman peut aussi parler de cinéma, une passion qui l'accompagnera toute sa vie. Dans les lettres qu'il adresse à Éliane Radigue dans la période des années 1950, il fait ainsi l'analyse du montage et du découpage de

films tels que *Nous sommes tous des assassins* d'André Cayatte (1952), *Les sept samouraïs* de Kurosawa (1954), les *Compagnes de la nuit* de Ralph Habib (1953) et *Le Septième sceau* de Bergman (1957) – l'un de ses films de référence, peut-être en raison de sa passion pour le jeu d'échecs qu'il pratique occasionnellement avec sa compagne.

- 10 Arman semble aussi partager avec cette dernière son intérêt pour l'anthropologie et l'archéologie. À la fin de 1958, le couple fait ainsi un périple de trois mois de Nice à Persépolis pour rejoindre une mission archéologique française<sup>8</sup>. Éliane Radigue est enfin directement confrontée aux manifestations concrètes d'un besoin précoce d'Arman, celui de vivre en immersion physique – visuelle et même tactile – au milieu des objets qu'il collectionne compulsivement. À partir de 1954, il s'attache en particulier à constituer un ensemble de sculptures africaines, dont il deviendra un spécialiste internationalement reconnu.
- 11 Dans les années 1950, le couple Radigue/Arman évolue donc dans un univers culturel très éclectique. Mais dans ce dernier prédominent sans surprise la question musicale et la question plastique, qu'il est possible d'investir à travers les notions de construction mutuelle et de construction parallèle.

## La question musicale

- 12 À partir de 1953, année du mariage d'Éliane Radigue et d'Arman, leur appartement du quartier de la Californie constitue un espace commun de création musicale et picturale. Très vite, Arman procure à son épouse un piano acheté en salle des ventes, comme il lui procurera un enregistreur audio Stellavox au début des années 1960. Il lui fait un autre cadeau : une interprétation d'une *Toccata* de Jean-Sébastien Bach par la Garde Républicaine. Christine Siméone présente le fait comme une traduction maladroite de l'inculture musicale du peintre<sup>9</sup>, que sa femme contribuera largement à combler<sup>10</sup>. Si elle est bien réelle, cette inculture initiale n'est pas totale, l'enfance d'Arman s'étant déroulée dans un environnement familial laissant une place à l'écoute et à la pratique musicale. L'artiste rapporte :

« Dans cette famille, on n'aimait pas la musique grave. La musique, même classique, devait rester légère. [...] [Le choix de mon père] allait de *La Petite Musique de nuit* de Mozart aux valse de Vienne, audace suprême. Il adorait *Cavaleria Rusticana* [sic]. Pour lui, c'était le sommet. [...] Si tu lui faisais écouter le *Requiem* de Mozart, les Suites pour violoncelle et flûte de Bach, il maugréait : "Ce sont des exercices !" Il n'appréciait pas du tout. Et ne parlons pas de Beethoven ! Il détestait<sup>11</sup>. »

- 13 Avant même que de pouvoir s'offrir un électrophone, le couple aux moyens plus que modestes collectionne les disques. Arman s'intéresse surtout au jazz, Éliane Radigue potentiellement à tout aspect de la création et de la pratique musicale : répertoire classique occidental, rāgas indiens, musique sérielle... Là encore, le duo communique ses découvertes, recherches et réflexions, comme en témoignent les conférences qu'il prononce au Club des Jeunes, notamment sur les rapports ethnologiques dans le jazz (Arman) et sur la musique dodécaphonique (Éliane Radigue).
- 14 En « amatrice éclairée<sup>12</sup> », Éliane Radigue approfondit ses connaissances musicales en lisant des ouvrages de compositeurs et théoriciens – notamment d'Arnold Schoenberg et René Leibowitz –, et en accumulant des partitions – notamment d'Anton Webern. Elle intègre également la classe de harpe du conservatoire de Nice. Elle reconnaîtra toutefois : « Je n'ai jamais été une bonne joueuse parce que j'étais trop émotive. Mes mains transpiraient trop

facilement<sup>13</sup>. »

15 C'est durant cette période que naissent les premières compositions de la musicienne, qu'elle qualifiera plus tard de « bricolages ». En 1955 ou 1956, Éliane Radigue découvre la musique concrète du compositeur et théoricien Pierre Schaeffer grâce à une émission de radio. L'expérience est fondatrice, puisqu'elle lui permet d'étendre sa définition de la musique pour l'appliquer aux sons du quotidien. Elle cite un exemple :

« À cette époque, nous vivions près de l'aéroport [du quartier de l'Arénas], et le son des Caravelles décollant était superbe : quel son riche avec un incroyable éventail d'harmoniques ! Je suis sûre que si j'avais eu accès à un équipement d'enregistrement à cette époque, j'aurais enregistré ce son et passé à travers mes filtres. La Musique de Caravelles<sup>14</sup> ! »

16 Après avoir rencontré Éliane Radigue à l'occasion d'une conférence consacrée à Gurdjieff, Schaeffer l'invite au Studio d'Essai de la Rue de l'Université, qu'il a contribué à fonder en 1944 avec Jacques Copeau. Il intervient par ailleurs auprès d'une radio niçoise pour qu'un studio équipé soit mis à sa disposition quelques heures par semaine. La musicienne se heurte toutefois au refus du directeur de la station.

17 Malgré son inexpérience, Éliane Radigue est acceptée comme élève par Pierre Schaeffer en 1957, avant qu'il ne mette au point un véritable protocole d'enseignement dont bénéficieront quelques mois plus tard des compositeurs comme Luc Ferrari ou encore Beatriz Ferreyra. Mais la musicienne ne peut suivre cet enseignement encore empirique que par intermittence, à l'occasion de ses rares séjours à Paris. En 1958, elle se rapproche néanmoins du noyau qui composera le futur Groupe de Recherches Musicales (GRM), issu du Groupe de Recherche de Musique Concrète créé en 1951, sous l'impulsion de Pierre Schaeffer et Pierre Henry.

18 Dans ce contexte, elle réalise plusieurs montages sonores pour les pièces de ce dernier *L'Occident est bleu* et *L'An 56*, qui mettent en musique des textes de Claude Pascal<sup>15</sup>. Si elle contribue en sous-main à d'autres projets, elle ne parvient pas à s'imposer en tant que compositrice au sein du GRM. C'est sans doute en partie pour cette raison qu'elle s'éloigne du groupe et de l'influence de Schaeffer pour se consacrer à la promotion de la musique concrète à Nice, par le biais de conférences. Parallèlement, elle cherche à acquérir une dimension internationale en programmant des interventions à Düsseldorf, Amsterdam et encore Milan. En octobre 1960, elle y présente ainsi deux compositions récentes de Pierre Henry, sans doute les pièces de 1959 *Investigations* et *Entité*.

19 Dans les premiers temps, Arman a soutenu les aspirations musicales de son épouse. Dans une lettre du 2 novembre 1957, il lui écrit, alors qu'elle est à Düsseldorf : « Je suis confondu et émerveillé des résultats acquis par toi. » Et deux jours plus tard : « Tout le monde moi le premier sommes éblouis par ta gloire naissante... » Le 14 novembre enfin : « Si tu as d'autres propositions intéressantes, accepte-les. [...] Fais-toi un mythe et une célébrité pour que nous puissions la manger ensemble comme un gâteau au miel. » Mais dans le même temps, Arman ne manque pas de faire sentir à sa femme que ses absences nuisent à son propre épanouissement d'individu comme au maintien de son activité créatrice. Dans sa lettre du 4 novembre, il lui écrit ainsi : « [...] je souffre d'un certain vide [...]. Je t'attends pour travailler et vivre, pour l'instant je suis un Zombie privé de son âme aimante<sup>16</sup> ».

20 À cette double dépendance d'Arman, s'ajoute celle des jeunes enfants du couple, dont Éliane s'occupe durant les multiples séjours que son mari fait à Paris pour

consolider son réseau relationnel et développer sa culture artistique. Elle doit aussi le remplacer au magasin de meubles de son beau-père afin de maintenir une source de revenus peu importante, mais néanmoins indispensable. Plus globalement, se pose le problème de la précarité financière du couple, qui rend difficile pour la musicienne la poursuite d'une autre carrière aléatoire. La combinaison de tous ces éléments explique sans doute pour une large part le fait qu'elle renonce dès 1958 à s'imposer comme compositrice d'avant-garde.

## **La question plastique : de l'entente à la divergence « métaphorique »**

21 Lorsqu'Éliane Radigue fait sa connaissance, Arman est dans une phase de construction identitaire. Il produit une peinture qui est d'abord postimpressionniste puis dadaïste, surréaliste et post-cubiste. En 1954, il tente d'opérer la synthèse abstraite entre les expérimentations picturales de Serge Poliakoff et celles de Nicolas de Staël. Il inaugure parallèlement la pratique dite des « Cachets », basée sur la combinaison d'empreintes de cachets administratifs ou commerciaux sur des surfaces à deux dimensions. En 1957-1958, il développe une pratique hybride associant aspersion de peinture et impressions de cachets et d'objets encrés sur des supports bidimensionnels. Ces objets sont rapidement isolés et employés dans le cadre d'une pratique autonome : les *Allures* d'objets.

22 Au début de l'année 1959, Arman fait intervenir le mouvement aléatoire de ces objets qui, lancés sur différents supports, y inscrivent les traces de leur impact puis de leur parcours. Cette approche cinématique des *Allures* est à mettre en relation avec les recherches sur la musique concrète menées par le GRM, que l'artiste découvre grâce à Éliane Radigue. Après sa rencontre avec Schaeffer, il s'est en effet intéressé au phénomène d'allongement et de ralentissement de l'onde sonore, contrôlé par l'emploi de deux instruments : le phonogène et le morphophone. En 1992, il expliquait :

« Sous la direction de Pierre Schaeffer, [...] des étudiants enregistraient des sons. Ils prenaient par exemple un abat-jour en opaline, et le faisaient tinter. Ils enregistraient la tonalité et transformaient la vitesse des vibrations. Ils nommaient cette musique des "allures d'objets". J'ai kidnappé le mot pour m'en servir. La distorsion sonore allait de pair avec la distorsion de l'impression picturale<sup>17</sup>. »

23 Avec son film *Objets animés*, réalisé au cours de l'été 1959 et produit par le futur Service de la Recherche de la RTF, Jacques Brissot a souligné cette correspondance plastique et musicale. Le cinéaste a observé que

« Dans les deux cas, le créateur s'efforce de dominer une réalité en mouvement, sans lui imposer de déformations arbitraires, mais en assemblant les objets (sonores ou visuels) qui la composent dans une construction basée sur une connaissance aussi précise que possible de leur nature et des lois qui les régissent<sup>18</sup>. »

24 Comme l'a souligné le critique Bernard Lamarche-Vadel, l'objet employé par Arman se situe encore dans une dimension métaphorique du pinceau<sup>19</sup>. Le point est capital pour Éliane Radigue, qui corréle la création artistique à l'intervention plastique. Mais à l'extrême fin des années 1950, cette conception « traditionnelle » va se heurter à un développement inattendu et spectaculaire de l'œuvre d'Arman, radicalisant apparemment les expériences de Kurt Schwitters dans le champ de l'assemblage volumétrique de déchets. Cette pratique dite des « Poubelles », inaugurée en décembre 1959 en présence d'Éliane Radigue, éloigne radicalement cette dernière de l'activité créatrice de son mari, activité qu'elle

suivait jusque-là dans un rapport d'adhésion complète. La compositrice parle même d'un « divorce intellectuel » avec l'artiste. Arman a rapporté à ce propos : « [Pour la] première poubelle, [Éliane] m'a sorti cette phrase... que je trouve très belle... [...] : "Arman, entre nous ça ne peut plus aller, car moi je suis pour la métaphore ascendante et toi pour la métaphore descendante"<sup>20</sup> ». Citons cette fois Éliane Radigue : « J'étais [...] consternée devant cette stèle, qui pour moi ressemblait beaucoup plus à une stèle funéraire qu'à une œuvre positive<sup>21</sup>. »

25 Fortement encouragé par l'influent critique Pierre Restany, alors dans l'anticipation de son projet nouveau réaliste fondé sur « l'appropriation du réel<sup>22</sup> », Arman n'abandonne pas la pratique des *Poubelles*, qui finiront par envahir son univers familial. L'artiste fait même participer son épouse à leur création, en lui faisant mettre de côté des sacs d'aspirateur. Il utilise en outre les poubelles du ménage comme source d'approvisionnement, pour créer des œuvres livrant de fait des détails de l'ordre de l'intime. À partir du contenu d'une poubelle de salle de bains, il réalise ainsi une *Poubelle* au titre ironique et provocateur : « Condition de la femme » (1960, déchets de salle de bain dans boîte en plexiglas, 192 x 46,2 x 32 cm, coll. Tate Modern, Londres).

26 En pratique, la démarche d'Arman ne rompt pas radicalement avec ses précédentes expériences. Généralement, l'artiste sélectionne et organise dans une certaine mesure le contenu de ses œuvres selon des critères esthétiques (chromatisme, rythme, texture, lignes de force...), pour reconstituer des surfaces picturales qualifiées d'« impressionnistes » par le critique Pierre Cabanne<sup>23</sup>. Mais cette forme d'intervention raisonnée ne convainc pas Éliane Radigue, pas plus que les explications-justifications historiques, philosophiques et sociologiques que lui fournit Arman<sup>24</sup>. Il ne faut pas oublier les conceptions spirituelles et métaphysiques de la musicienne, en partie façonnées par les théories de Gurdjieff faisant de l'homme une machine devant s'élever par l'acquisition d'un « moi » et d'une âme.

27 Pour autant, Éliane Radigue ne condamne pas toute l'évolution postmoderne de l'œuvre d'Arman, et notamment sa grammaire de la destruction d'objets élaborée avec les séries dites des *Colères*, des *Coupes* et des *Combustions* – séries qui impliquent pourtant fréquemment des instruments de musique dont des pianos. Ces pratiques suscitent aussi l'intérêt de Pierre Henry, qui dédiera à Arman et à ses destructions d'objets ses célèbres *Variations pour une porte et un soupir* de 1963.

## 1961-1967 : vers la fin du couple

28 À partir de 1959, le nouveau paradigme associé aux *Poubelles* d'Arman est sans doute d'autant plus difficile à accepter pour Éliane Radigue que sa propre carrière musicale est mise entre parenthèses. Son soutien est par ailleurs sollicité en continu par son mari, qui n'est encore défendu par aucun marchand influent, et qui n'a pas encore rejoint le groupe des Nouveaux Réalistes. Dans une lettre adressée à sa femme à la fin de 1960, l'artiste lui écrit par exemple : « Je te demande en tant que ma femme et [sic] ma compagne de m'accompagner dans la mesure de tes forces dans cette vie qui est désormais la mienne de m'y accompagner même si le but t'est étranger et peut-être désagréable<sup>25</sup>. » Significativement, Arman reconnaît dans la même lettre que sa femme l'a – selon sa formule – « armé pour son combat » vers la reconnaissance artistique.

29 La nature asymétrique du rapport entre Éliane Radigue et Arman est l'une des principales causes de la fragilisation puis de la fracturation du couple. Elle est aggravée à partir de 1961 par la décision de l'artiste, prise unilatéralement, de

s'établir à New York : « J'avais besoin de New York. [...] Moi, j'ai ressenti l'urgence de m'établir à New York et, à cet impératif, j'ai sacrifié ma maison, ma famille, mes enfants<sup>26</sup>. » De 1963 à 1967, Arman ne verra sa femme et ses enfants restés à Nice que trois mois par an, leur tentative d'intégration à son aventure new-yorkaise s'étant soldé par un échec. Ainsi qu'il l'a rapporté : « Ma femme [...] a fait l'effort, en 1963, de venir avec les enfants. [...] [elle] a fait dépression nerveuse sur dépression nerveuse. Cela s'est agrémenté d'une tentative de suicide. Elle ne supportait pas l'atmosphère de New York<sup>27</sup>. » Éliane Radigue ne retournera aux États-Unis qu'au début des années 1970, notamment pour approcher la scène musicale minimaliste, et rencontrer entre autres Steve Reich et Philip Glass, James Tenney, Charlemagne Palestine, John Gibson, La Monte Young, Alvin Lucier, Phill Niblock, Philip Corner, Malcolm Goldstein.

30 Au moins à partir de 1963, Arman est tout entier absorbé par la consolidation de sa carrière outre-Atlantique, dans un contexte marqué par l'affirmation du Pop Art américain et *a priori* hostile aux artistes français<sup>28</sup>. Il se détourne donc de l'activité musicale de son épouse, d'ailleurs presque entièrement suspendue, peut-être avec d'autant plus de facilité qu'il n'a jamais vraiment adhéré au principe même de la musique électronique.

31 Après sa séparation officielle avec Arman, à la fin de 1967, Éliane Radigue s'installe à Paris et reprend son travail de composition. Elle rejoint le studio Apsome (Applications de Procédés Sonores en Musique Électroacoustique), créé par Pierre Henry en 1959. Elle remplace d'ailleurs bénévolement son assistante pendant un an, et participe notamment à l'élaboration de la pièce *L'Apocalypse de Jean*, en 1968<sup>29</sup>.

32 Éliane Radigue et Arman divorcent en janvier 1971, mais conserveront l'un pour l'autre un certain respect, voire davantage si l'on se réfère à la musicienne. En 2007, soit deux ans après la mort d'Arman, elle déclarait : « Le lien d'amour amical, très fort, était là, et a survécu jusqu'au bout<sup>30</sup>. » Ce sentiment explique sans doute l'application d'Éliane Radigue à défendre encore le travail de son mari, dont elle possède plusieurs œuvres, notamment une *Combustion* de violon de 1964 et son *Portrait-objets* de 1962<sup>31</sup>.

33 L'évocation qui vient d'être faite de la relation d'Éliane Radigue et d'Arman dans les années 1950 et 1960, n'est pas sans rappeler le fond et la forme du récit hagiographique. De fait, la tentation est grande de ne voir en Éliane Radigue qu'une victime sanctifiée d'un plasticien centré sur son œuvre et sur sa propre réussite. Surtout si l'on ajoute comme élément à charge ses infidélités répétées, révélées à son épouse dès 1954. Si le problème est fondé, il est sans doute plus complexe. Il faut en effet tenir compte des enrichissements relationnels et culturels dont a pu bénéficier la compositrice grâce à Arman, même s'ils n'ont pas directement influencé son travail ou favorisé sa carrière. Par l'intermédiaire d'Arman, elle a pu rencontrer et côtoyer un grand nombre de plasticiens et de musiciens, à l'image d'Yves Klein, de Marcel Duchamp ou de John Cage<sup>32</sup>. C'est encore à son mari qu'elle doit sa découverte de la peinture abstraite, sujet de plusieurs conférences qu'elle prononce durant l'année 1958.

34 Par ailleurs, la mise entre parenthèses de son propre travail musical jusqu'à la fin des années 1960, n'est sans doute pas entièrement imputable à Arman. Il ne faut pas oublier qu'Éliane Radigue a été en partie mise à l'écart des activités du GRM, lequel ne lui proposa à titre officiel qu'un travail de secrétariat bien éloigné de ses aspirations musicales et professionnelles. Une explication de cette mise à l'écart réside certainement dans son parti-pris pour Henry dans le conflit l'opposant à Schaeffer, sur la question de la priorité à donner à l'édition ou à la recherche



musicale. Mais il semble par ailleurs que sa musique n'a pas réussi à convaincre Schaeffer comme plus tard Henry qui, bien que considérant la compositrice comme la plus douée de ses assistants<sup>33</sup>, ne lui confie que quelques montages et surtout l'organisation de ses archives sonores. « Je pense que ma musique a plus été appréciée par mes pairs que par mes pères », peut ainsi confier la compositrice<sup>34</sup>. Elle donne cette explication :

« Ils n'aimaient pas tellement ce que je faisais parce que n'étais pas fidèle à leur précepte musical. J'ai été heureuse de travailler avec eux, et j'ai beaucoup appris à propos de la musique concrète et du collage de bandes, donc je leur suis très reconnaissante, cela a été un vrai plaisir. Je les respecte et j'aime leur musique. Je les aime en tant que personnes et que musiciens. Mais j'ai ma propre musique. Il y avait une certaine musique que je voulais entendre, et pour cela j'ai dû la faire moi-même. C'est aussi simple que cela<sup>35</sup>. »

35 Éliane Radigue a récemment souligné qu'une « interruption » du travail concret de composition ne signifiait pas nécessairement une suspension du travail de composition. Citons la musicienne, à propos de la période 1958-1967 : « Ces dix ans pendant lesquels je n'ai pas eu accès aux techniques qui m'intéressaient, j'ai tout de même continué à naviguer dans ma tête, à naviguer dans mon envie, à naviguer dans mon désir, et développer des choses<sup>36</sup>. » C'est dans cette optique de maturation qu'il convient d'appréhender la retraite spirituelle qu'elle fera de 1975 à 1978 sous la supervision du lama Nenang Pawo Rinpoche, à la suite de sa conversion au bouddhisme tibétain<sup>37</sup>. Cette pause aura une profonde influence sur l'orientation future de son œuvre et notamment sur la pièce *Adnos II* de 1980, une longue méditation musicale que Pierre Schaeffer ne voudra pas écouter au-delà de ses dix premières minutes.

## Notes

1. LAMM Olivier, « Éliane Radigue, Égérie électronique », *Vogue*, Paris, 25 novembre 2010 – <http://www.vogue.fr/culture/agenda/articles/eliane-radigue-egerie-electronique/6275/> consulté le 20 décembre 2010.

2. Anne naît le 29 juin 1953, Yves le 14 septembre 1954.

3. Éliane Radigue, propos recueillis par l'auteur, janvier 2002.

4. Figure de l'ésotérisme, Georges Gurdjieff (1877-1949) a développé un ensemble de méthodes pratiques collectives et individuelles visant à l'affirmation de l'Être essentiel de l'homme, au moyen de l'harmonisation de ses forces vitales et de leur alignement sur l'ordre cosmique. Les protocoles gurdjieffiens accordaient une place importante aux exercices rythmiques accompagnés de musique.

5. D'après les propos d'É. Radigue recueillis par l'auteur, janvier 2002.

6. Arman, dans REUT Tita, « Souvenirs d'École », *Arman, La traversée des objets*, catalogue d'exposition, Fondation Émile-Hugues – Château de Villeneuve, Paris, Hazan, 2000, 224 pages, p. 209.

7. Voir notamment SIMÉONE Christine, *Elianarman. Bye Bye ma muse*, Genève, Fondation ARMAN, 2008, 200 pages, p. 109. Voir aussi p. 135.

8. Voir SIMÉONE C., *Elianarman*, *op. cit.*, p. 92.

9. *Ibid.*, p. 78.

10. En ce sens, il apparaît possible de parler d'une influence d'Éliane Radigue sur l'œuvre tardive d'Arman, auteur d'une série de « Portraits-objets » de compositeurs, rendant hommage à Mozart (1985, 1991 et 1992), Beethoven (1991), Wagner (1991), Verdi (1991), Béla Bartok (1991) et encore Maurice Ravel (1991). Il est à noter que son propre autoportrait (1992, coll. Corice Canton-Arman, New York) intègre la pochette d'un 33 tours de *L'Enfant et les sortilèges* de Ravel et de *L'Heure espagnole*.

11. Arman dans REUT T., « Souvenirs d'École », *op. cit.*, p. 199. Antoine Fernandez, le père

d'Arman apprendra à jouer de l'orgue et du violoncelle à la fin de sa vie. Dans ses années d'enfance, l'artiste avait suivi quelques cours de piano avec l'une de ses tantes pianistes. L'expérience avait tourné court : « Il faut dire que ma tante a réussi à m'en dégoûter très vite, en me tapant sur les doigts quand je faisais des fausses notes. Le piano était devenu un supplice. » (Arman dans REUT T., « Souvenirs d'École », *op. cit.*, p. 199).

12. Radigue É., citée dans WARBURTON Dan, « Eliane Radigue », *The Wire*, octobre 2006, n° 260, p. 26. Nous traduisons.

13. *Ibid.*

14. *Ibid.*

15. Éliane Radigue n'est toutefois pas créditée sur la pochette du vinyle.

16. Arman, lettres à É. Radigue des 2, 4 et 14 novembre 1957, archives Fondation ARMAN, Genève, reproduites dans SIMÉONE C., *Elianmarman*, *op. cit.*, p. 97.

17. ARMAN et HAHN Otto, *Arman, Mémoires accumulés. Entretiens avec Otto Hahn*, Paris, Belfond, coll. « entretiens », 1992, p. 30.

18. BRISSOT Jacques, *Formes, Objets, Mouvements*, 1960, reproduction dans DURAND-RUEL Denyse, *Arman. Catalogue raisonné II*, Paris, La Différence, 1991, p. 19.

19. Voir LAMARCHE-VADEL Bernard, *Arman*, Paris, La Différence, coll. « Mains et Merveilles », 1987, p. 59.

20. Arman, dans BARACCA Pierre, ROUSSEL Geneviève et TRÂN VAN-NORY Marie-Claire, *Arman, un entretien d'artiste (2004). Le texte et ses conditions de production*, Paris, L'Harmattan, coll. « Logiques sociales », 2008, 110 pages, p. 24.

21. É. Radigue, propos recueillis par l'auteur, janvier 2002.

22. Pierre Restany est le concepteur et promoteur du Nouveau Réalisme, mouvement créé en avril 1960, dont Arman a été l'une des principales figures, aux côtés notamment d'Yves Klein, César, Jean Tinguely, Niki de Saint-Phalle et Christo.

23. CABANNE Pierre, *Arman*, Paris, La Différence, coll. « Classique du XXI<sup>e</sup> siècle », 1993, p. 14.

24. Voir la lettre de 1960 adressée par Arman à É. Radigue, reproduite dans SIMÉONE C., *Elianmarman*, *op. cit.*, p. 132-136.

25. Arman, lettre à É. Radigue, fin 1960, reproduite dans SIMÉONE C., *Elianmarman*, *op. cit.*, p. 166.

26. ARMAN, *Mémoire...*, *op. cit.*, p. 77.

27. *Ibid.*, p. 76.

28. Voir BOUCHET Renaud, « Arman et sa réception outre-Atlantique, 1961-1965 », *Histoire de l'art*, « Collections, collectionneurs », Paris, INHA, n° 62, avril 2008, p. 127-135.

29. En remerciement, Pierre Henry lui fera don de deux phonogènes à clavier Tolana.

30. É. Radigue, entretien avec Marion Moreau, juillet 2007, reproduit dans SIMÉONE C., *Elianmarman*, *op. cit.*, p. 172.

31. Le *Portrait-robot d'Éliane* (44 x 44,5 x 11,5 cm, coll. É. Radigue, Paris) intègre notamment une mèche de cheveux de la compositrice, un 33 tours du *Parsifal* de Wagner et un rouleau de bande magnétique.

32. Une photographie d'Arman montrant John Cage expliquant l'une de ses partitions à Éliane Radigue (en 1963 ou 1964 ?), a été publiée dans REUT T., *Arman, Il y a lieux. L'album d'Arman*, Paris, Hazan, 2000, p. 45.

33. C'est en tout cas ce qu'a rapporté la musicienne (voir D. WARBURTON, « Eliane Radigue », *op. cit.* p. 26).

34. É. Radigue, citée par WARBURTON D., *ibid.*, p. 26.

35. É. Radigue, dans DAX Max, « Eliane Radigue : An interview », 12 octobre 2012 – <http://www.electronicbeats.net/en/features/interviews/eliane-radigue-an-interview/>, consulté le 10 janvier 2013.

36. É. Radigue, dans PRIMOSCH Cornelia, SWAROWSKY Daniela, *A Portrait of Eliane Radigue (2009)*, Institute for Media Archeology, Hainburg an der Donau, 2009 – <http://vimeo.com/8983993/>, consulté le 2 mai 2010.

## Author

### ***Renaud Bouchet***

**Maître de conférences en histoire de l'art contemporain à l'université du Maine et membre du CERHIO (UMR 6258), Renaud Bouchet travaille sur le Nouveau Réalisme. Il s'est particulièrement intéressé au cas d'Arman, artiste auquel il a consacré plusieurs articles parmi lesquels « Origines et résultats d'une adhésion circonstancielle : Arman et le groupe des Nouveaux Réalistes » (*Arman*, cat. exp., Paris, Centre Georges Pompidou, 2010), « Arman et sa réception outre-Atlantique (1961-1965) » (*Histoire de l'art*, Paris, n° 62, 2008)...**

**Contact : [renaudbouchet@aol.com](mailto:renaudbouchet@aol.com)**

The text and other elements (illustrations, imported files) may be used under [OpenEdition Books License](#), unless otherwise stated.

#### *Electronic reference of the chapter*

BOUCHET, Renaud. *Construction mutuelle, construction parallèle : la compositrice Éliane Radigue et le plasticien Arman (1950-1971)* In: *Musiciennes en duo: Mères, filles, sœurs ou compagnes d'artistes* [online]. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2015 (generated 20 décembre 2023). Available on the Internet: <<http://books.openedition.org/pur/95245>>. ISBN: 9782753560031. DOI: <https://doi.org/10.4000/books.pur.95245>.

#### *Electronic reference of the book*

GRANGER, Sylvie (ed.) ; et al. *Musiciennes en duo: Mères, filles, sœurs ou compagnes d'artistes*. New edition [online]. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2015 (generated 20 décembre 2023). Available on the Internet: <<http://books.openedition.org/pur/95155>>. ISBN: 9782753560031. DOI: <https://doi.org/10.4000/books.pur.95155>.  
Zotero compliant

## **Musiciennes en duo**

### **Mères, filles, sœurs ou compagnes d'artistes**

*This book is reviewed by*

Frédérique Pitou, *Annales de Bretagne et des pays de l'Ouest*, online since 11 septembre 2015. URL: <http://journals.openedition.org/abpo/3088>; DOI: <https://doi.org/10.4000/abpo.3088>

## Musiciennes en duo

### Mères, filles, sœurs ou compagnes d'artistes

*This book is cited by*

Hatzipetrou-Andronikou, Reguina. (2021) *Encyclopédie critique du genre*. DOI:  
[10.3917/dec.renne.2021.01.0458](https://doi.org/10.3917/dec.renne.2021.01.0458)

