



HAL
open science

Pour une approche heuristique du son d'or de Charlemagne Palestine : la reconstitution de Schlingen-Blängen

Francois Ella-Meye

► **To cite this version:**

Francois Ella-Meye. Pour une approche heuristique du son d'or de Charlemagne Palestine : la reconstitution de Schlingen-Blängen. Musique, musicologie et arts de la scène. Université Charles de Gaulle - Lille III, 2017. Français. NNT : 2017LIL30001 . tel-01614717

HAL Id: tel-01614717

<https://theses.hal.science/tel-01614717v1>

Submitted on 11 Oct 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Université de Lille III

(Sciences humaines et sociales)

Centre d'Étude des Arts Contemporains

Thèse

Pour obtenir le grade de docteur en

Esthétique, Théorie et Pratique des Arts Contemporains – spécialité Musique

**Pour une approche heuristique du *son d'or*
de Charlemagne Palestine.**

La reconstruction de *Schlingen-Blängen*.

(Volume texte)

François ELLA-MEYE

Mémoire de Doctorat

Discipline : Musicologie

Directeur de recherche :

Monsieur Ricardo MANDOLINI, Professeur des universités HDR

Membres du Jury :

Monsieur Jean-Marc CHOUVEL, Professeur des universités HDR

Monsieur Pierre COUPRIE, Maître de conférences HDR

Madame Carmen PARDO, Professeur titulaire

Monsieur Matthieu SALADIN, Maître de conférences

Soutenue publiquement le 24 mars 2017

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier : Mes parents, Catherine Carpentier et Emmanuel Ella-Meyé : leur amour et leur exigence furent des moteurs précieux. Mes sœurs Sophie Ella-Meyé et Caroline Wilhemsson Ella-Meyé pour leur soutien inconditionnel. Mon amie Frini Tsagkari, sans qui je ne serais peut-être pas allé au bout de ce doctorat. Tous les amis qui m'ont soutenu pendant ces longues années de rédaction : Constant Gautier, Yannic Seddiki, Amélie Delacroix, Fanny Engles, Matthieu Leu, Pierre Dufloo, Thomas Hocquet, et tous ceux que je ne cite pas ici ! Tous les musiciens avec qui je travaille, notamment Matthieu Bordé, Mathieu Lami, Sebastien Doligé, Julien Havet, David Bausseron, Bastien Loufrani, entre autres, qui sont une perpétuelle source d'inspiration. Mes « professeurs particuliers » de musique expérimentale que furent Ludovic Ganoote, Benoît Ganoote et Jérémy Platey, qui, alors que je n'avais que 15 ans, m'ont initié à John Zorn, Olivier Messiaen, Pascal Dusapin, The Residents, ou encore Steve Reich, changeant ainsi ma vie pour toujours. Quentin Conrate et Pierre Denjean, avec lesquels je travaille depuis de nombreuses années, et avec qui j'ai découvert Charlemagne Palestine il y a bientôt 10ans.

Je remercie les institutions suivantes : Radio campus Lille, qui accueille mon émission consacrée aux musiques contemporaines depuis plus de 10 ans, participant pleinement à mon épanouissement intellectuel. La Malterie, et plus particulièrement Saino et Yanik qui se reconnaîtront. L'espace culture de Lille I, et plus particulièrement Jacques. Enfin, je tiens à remercier mes professeurs de musique et d'université. D'abord, je remercie Philippe Michel, mon professeur de piano, Jean-Luc Landsweerd, mon professeur de percussions et de batterie, Aude Heurtematte, ma professeur d'orgue, ainsi qu'Olivier Benoit, responsable il fut un temps du *workshop* de Lille I. Ma vie de musicien ne serait pas la même sans eux. Enfin, je tiens à remercier les professeurs d'université décisifs quant à mon parcours intellectuel : mon directeur de mémoire de Master Vincent Tiffon. Alain Desjacques, Francis Courtot, Anne Boissière, Joëlle Caullier, Béatrice Bouquin, Bernard Sève et John Watters ; j'ai pour eux une sympathie intellectuelle et humaine toute particulière. Et bien sûr, je remercie Ricardo Mandolini, mon directeur de recherche, qui m'a fait confiance dès les premiers instants et sans qui cette thèse n'aurait jamais existé.

Remerciements spéciaux : à mes relecteurs, Lucien Rapilly, Maxime Duprat, Pierre Denjean, Quentin Conrate, Mathieu Lami, Frini Tsagkari, Damien Cassette, Constant Gautier, Vianney Oudart (sans qui la partition présente en annexe n'aurait pas été tout à fait la même). Merci également à Félix Létot pour le montage du document vidéo présent en annexe. Merci à ma sœur Caroline pour son aide précieuse quant à sa maîtrise de la langue de Shakespeare. Et merci à Thomas Decrock pour son aide décisive et même cruciale au moment de la mise en page de cette thèse. Enfin, je remercie Charlemagne Palestine et sa compagne Aude Stoclet, toujours disponibles dans le cadre de ce travail de thèse.

AVANT-PROPOS

La thèse qui va suivre est majoritairement consacrée à l'œuvre *Schlingen-Blängen* du musicien Charlemagne Palestine. Pour la lectrice ou le lecteur qui connaît déjà le musicien new-yorkais et sa pièce pour orgue, la thèse peut être lue sans difficulté de façon traditionnelle, en partant de l'introduction jusqu'à la conclusion, avec comme complément la lecture des annexes. Mais pour la lectrice ou le lecteur qui n'a jamais entendu l'œuvre, et qui ne connaît pas Charlemagne Palestine, il est vivement recommandé, avant d'entamer la lecture de cette thèse, d'écouter la version de l'œuvre enregistrée et disponible. Le disque se nomme *Schlingen-Blängen*. Il est paru sur le label *New World Records* en 1999 et reste accessible à la vente ou en médiathèque. Bien sûr, assister à un concert est une solution encore meilleure, mais les performances en France du musicien américain sont assez rares.

De plus, il fut réalisé dans le cadre de cette thèse un document vidéo, filmé lors du concert de Charlemagne Palestine donné à Metz le 21 octobre 2012. Ce document vidéo montre comment Palestine prépare la représentation de sa pièce. Il contient également une interview du musicien, et propose l'intégralité du concert.

Ce document se propose d'être une porte d'entrée pour la lectrice ou le lecteur qui découvre l'artiste. Cette vidéo peut être complétée par une première interview de l'artiste, réalisée dans le cadre de cette thèse, également présente en annexe. Ces deux documents, couplés à une écoute attentive du disque de l'œuvre, pourront permettre au lecteur néophyte d'appréhender au mieux l'univers musical de Charlemagne Palestine, avant de s'y immerger en profondeur par le biais de la lecture de la thèse qui va suivre, qui tentera de percer quelques mystères de la pièce pour orgue *Schlingen-Blängen* de Charlemagne Palestine.

SOMMAIRE

AVANT-PROPOS.....	5
INTRODUCTION.....	11
PREMIÈRE PARTIE : CHARLEMAGNE PALESTINE ET SON ŒUVRE SCHLINGEN-BLÄNGEN CONFRONTÉS AUX CONCEPTS DE MUSIQUE EXPÉRIMENTALE ET DE MUSIQUE MINIMALISTE.....	
27	
I.CHARLEMAGNE PALESTINE À L'ÉPREUVE DE LA MUSIQUE EXPÉRIMENTALE PENSÉE PAR MICHAEL NYMAN.....	
28	
A.L'ACTE DE COMPOSER DE LA MUSIQUE EXPÉRIMENTALE.....	
35	
1.Les caractéristiques de la notation.....	35
2.Les procédés employés.....	39
3.De la notion de moment unique.....	45
4.L'identité de l'œuvre expérimentale.....	46
5.Du temps musical dans l'œuvre expérimentale.....	48
B.L'ACTE D'EXÉCUTER DE LA MUSIQUE EXPÉRIMENTALE	
53	
1.Tâches relatives à l'exécution.....	53
2.Des difficultés imprévisibles rencontrées lors de l'exécution.....	55
3.Penser l'instrument comme configuration totale.....	58
4.Penser la musique en tant que silence, actions, observations et sons.....	60
C.ÉCOUTER LA MUSIQUE EXPÉRIMENTALE.....	
62	
1.De la notion de mise au point.....	64
2.Musique et Vie.....	68
D.CONSÉQUENCES MUSICALES ET ANTÉCÉDENTS DE LA MUSIQUE EXPÉRIMENTALE. 70	
1.Des notions d'œuvre et de dispositif.....	70
2.Exemples d'artistes pré-expérimentaux.....	82
3.Charlemagne Palestine face aux postures pré-expérimentales.....	99

II.CHARLEMAGNE PALESTINE FACE AU CONCEPT DE MUSIQUE MINIMALISTE 108

A.LA MUSIQUE MINIMALISTE SELON TOM JOHNSON.....	109
1.Premières définitions.....	109
2.L'école hypnotique de New York.....	114
B.RÉFLEXIONS SUR LA MONTE YOUNG, TERRY RILEY, STEVE REICH, PHILIP GLASS.....	119
1.La Monte Young.....	121
2.Terry Riley.....	136
3.Steve Reich.....	143
4.Philip Glass.....	149
C. DES CARACTÉRISTIQUES DU MINIMALISME SELON JOHNSON.....	155
1.De la répétition et de la variation.....	156
2.De l'hyper-clarté et de l'audibilité du processus.....	158
3.De l'affinement des perceptions.....	163
4.De la dédramatisation de la forme musicale.....	165
5.Des influences asiatiques et africaines dans la démarche minimaliste.....	168
D.APPROCHE CRITIQUE DES NOTIONS DE MINIMALISME CHEZ NYMAN ET JOHNSON	170
1.Des difficultés ontologiques de la définition du minimalisme chez Johnson	170
2.Des contradictions entre les notions de musique expérimentale et minimaliste chez Nyman.....	178
3.Propositions de compléments de la définition du minimalisme musical.....	185
4.Charlemagne Palestine et la posture de musicien minimaliste.....	192

SECONDE PARTIE :CHARLEMAGNE PALESTINE, MUSIQUE DRONE, ET APPROCHE HEURISTIQUE DE SCHLINGEN-BLÄNGEN.....200

I.CHARLEMAGNE PALESTINE ET LA MUSIQUE DRONE.....201

A.DE L'ESTHÉTIQUE MUSICALE DE CHARLEMAGNE PALESTINE.....201

1.De l'acoustique à l'électronique, un premier mouvement de la pensée.....202

2. De l'électronique à l'acoustique, un second mouvement.....	212
3. De la notion de transfert ontologique selon Johan Girard appliquée à l'esthétique musicale de Charlemagne Palestine.	217
4. Premières conclusions.....	223
B. MUSIQUE DRONE.....	225
1. Premières définitions et quelques exemples d'utilisation du drone.....	225
2. Du raga indien à la musique drone.....	229
3. De l'utilisation de drones dans la musique contemporaine et les musiques actuelles à l'avènement de la musique drone, une proposition de définition.	237
C. RÉFLEXIONS AUTOUR DE QUELQUES ARTISTES ASSOCIÉS À LA MUSIQUE DRONE.	244
1. Éliane Radigue.....	244
2. Phill Niblock, Tony Conrad, Rhys Chatham, Yoshi Wada et les improvisateurs performeurs de musique drone.....	256
3. Des différences ontologiques entre les musiques drone, ambient et noise....	275
D. DES POINTS COMMUNS ET DES DIFFÉRENCES ENTRE LA MUSIQUE DRONE ET LES AUTRES « MUSIQUES DU SON » : RÉFLEXIONS SUR QUELQUES ARTISTES.....	283
1. Réflexions sur la notion de son.....	284
2. À l'écoute du son.....	293
3. Des différences ontologiques entre la musique drone et l'école spectrale....	298
4. La musique drone à l'épreuve de la définition de la musique donnée par André Boucoucheliev.....	305
5. Immersion sonore, continuum, architecture sonore, réflexions autour de Ligeti, de Xenakis et de la musique acousmatique.....	313
II. DE L'HEURISTIQUE MUSICALE ET DE L'ŒUVRE SCHLINGEN- BLÄNGEN DE CHARLEMAGNE PALESTINE.....	333
A. L'HEURISTIQUE MUSICALE.....	337
1. Premières réflexions concernant l'heuristique musicale.....	337
2. L'imagination, concept clef de la pensée heuristique.....	349
3. L'heuristique appliquée à la création artistique, réflexions sur l'immersion mimétique.....	355

4. Les trois types de fictions heuristiques.....	366
5. Antécédents et approches de l'heuristique musicale.....	371
B. ADORNO ET L'ŒUVRE MUSICALE.....	380
1. Le matériau.....	381
2. Le contenu de vérité.....	384
3. Réflexions sur la notation.....	386
4. Penser la charnière entre l'œuvre et le dispositif.....	389
C. LE PROCESSUS DE CRÉATION MUSICALE, MODÈLE HEURISTIQUE ET SÉMIOLOGIE	394
1. Réflexions sur la classification tripartite de Jean Molino et la sémiologie musicale de Jean-Jacques Nattiez.....	394
2. De la partition comme rempart de l'objectivité de l'œuvre.....	397
3. Approche critique de la classification tripartite de Molino.....	402
D. L'HEURISTIQUE MUSICALE APPLIQUÉE À L'ŒUVRE SCHLINGEN-BLÄNGEN DE CHARLEMAGNE PALESTINE.....	406
1. La reconstruction de l'œuvre comme complément ou substitut à l'analyse. .	406
2. Création d'un niveau neutre pour Schlingen-Blängen : élaboration de la partition heuristique.....	409
3. Reconstruction effective de l'œuvre : l'heuristique musicale en action.....	418
CONCLUSION.....	428
BIBLIOGRAPHIE.....	448
DISCOGRAPHIE.....	457
WEBOGRAPHIE.....	461
ANNEXES.....	463

*« Âmes par âmes j'ai poursuivi mon amour, jour après jour au fond de moi-même,
non comme les notes d'une mélodie sans suite, mais comme les mesures d'un infini
sans mesure »*

Antonin Artaud

(Les cahiers de Rodez)

INTRODUCTION

Il est 15h50, dans le centre ville de Londres. Je suis à l'entrée de la *St Giles -in-the-fields church*, église de style néo-palladien du centre. Je m'apprête à y pénétrer afin d'écouter un concert donné par **Charlemagne Palestine** qui interprète sa pièce *Schlingen-Blängen* pour orgue.

Les amis qui me recommandèrent ce concert et qui d'ailleurs étaient présents avec moi me présentèrent sans rentrer dans le détail la performance que nous allions bientôt découvrir. Ils m'expliquèrent qu'il s'agissait d'une pièce pour orgue de six heures, teintée d'esthétique minimaliste. Pour être clair, je ne savais rien d'autre au sujet de cette pièce avant ce concert mais l'idée d'une pièce minimaliste de six heures entièrement interprétée à l'orgue suffit à attiser ma curiosité au point de me retrouver devant cette église du centre londonien peu avant 16h.

Il était annoncé que le concert ait lieu de 16h à 22h, et je dois admettre, une fois rentré dans l'église, que la perspective de rester six heures dans ce lieu dont les seules assises étaient des bancs davantage prévus pour prier pieusement que pour écouter de la musique et donc offrant un confort sommaire, me rendit réticent, quelques instants seulement, car c'était sans compter l'expérience que fut la mienne dès les premières notes jouées par Charlemagne Palestine.

Je m'installai avec mes amis sur les bancs étroits et inconfortables de l'église, aux aguets, prêt à percevoir le moindre son. Ma mémoire me fait peut-être défaut, mais il me semble qu'il n'y eut pas de présentation de la pièce ; la transition entre le silence et le son se fit sans intermédiaire. Peut-être même que le son, derrière le brouhaha de la foule s'installant dans l'église, était déjà là, à volume faible, comme en fond, caché. Et là commence l'expérience.

Dès les premières secondes d'orgue entendues, je fus littéralement pris d'hallucinations, je vis devant mes yeux un visage juvénile, à la peau claire, portant une paire de lunettes ou ayant des yeux gigantesques, et ce personnage se

tapait les yeux avec ses mains, mains qui n'étaient guère reliées au corps, ces mains flottaient dans l'air et tapaient les yeux du personnage avec une force incroyable, puis l'hallucination s'évanouit et je me retrouvais apaisé comme jamais, baignant dans la lumière du continuum harmonique provenant de l'orgue. J'étais dans le son, comme entouré d'ondes grâce auxquelles le temps et l'espace n'existaient plus. Plus de perception du banc inconfortable, plus de perception des minutes ou des heures qui passaient, j'étais entré dans état second, certains diraient peut-être de transe, uniquement par le son.

Je ne saurais pas décrire avec les mots ce moment car à aucun instant je n'eus la sensation de passer six heures de ma vie dans cette église à écouter de la musique, ce ne fut que lorsque le son s'éteignit que je repris lentement mes esprits, conscient d'avoir vécu une expérience unique, proche des expériences transcendantes dont j'avais pris connaissance par mes lectures sur le chamanisme. Cette expérience, uniquement induite par une performance musicale fut pour moi une révélation. Je venais de découvrir la musique de Charlemagne Palestine, et avec elle, le pouvoir sur l'esprit que possédait ce genre musical, que je devais identifier plus tard comme étant de **la musique drone**.

Juste après le concert, mes amis et moi-même avons eu la chance de rencontrer Charlemagne, verre de *Rémi Martin* à la main, nous montrant l'orgue sur lequel il venait d'exécuter sa pièce. L'instrument majestueux était recouvert, entouré et décoré des « divinités » de Charlemagne, ses peluches de toutes les couleurs et de tous les genres que Charlemagne apporte partout avec lui pour chacune de ses performances. Touchés par la personnalité haute en couleur et le caractère extrêmement profond de sa musique (des mots comme « rituel », « sacré » ou « transcendantal » se bousculaient dans mon esprit), mes amis et moi-même nous sommes promis de revoir l'artiste dans un cadre privé afin de faire plus ample connaissance et de connaître davantage son œuvre. Chose d'autant plus réalisable que Palestine, américain et new-yorkais d'origine, vit actuellement à Bruxelles, non loin de chez nous à Lille, en France, ce qui lui fit dire lors de notre première

rencontre que nous étions « des gens de Flandre! »

L'occasion se présenta quelques semaines plus tard. Une amie qui terminait son école de journalisme à Paris devait dans le cadre de sa formation interviewer un artiste anglo-saxon sur son sa vie, son œuvre et son parcours. Je m'empressai alors de lui proposer d'organiser une rencontre avec Charlemagne, ce qu'elle accepta. Palestine accepta sans hésiter et nous reçut chez lui à Bruxelles avec une gentillesse infinie. Nous fîmes la connaissance de sa compagne, Aude Stoclet, connue pour la sauvegarde du mobilier du palais Stoclet construit par son grand-père.

Cette première rencontre fut décisive pour moi, je venais de rencontrer un artiste dont j'avais l'intuition nette qu'il m'influencerait dans mon processus créatif. Ce fut le cas depuis car nombreuses sont mes compositions qui rendent hommage implicitement ou explicitement au travail de Charlemagne.

Quand vint pour moi le moment de choisir un sujet de thèse pour mon doctorat, c'est tout naturellement que je décidai de travailler sur la musique de Palestine pour tenter de mettre en mots et d'expliquer ce qui put provoquer en moi un tel état d'attention d'écoute lors du concert de Londres. En clair, je décidai de comprendre *Schlingen-Blängen*.

Travailler sur l'œuvre de Charlemagne Palestine est une entreprise singulière en musicologie car il m'a fallu créer de nouveaux concepts et de nouveaux outils pour appréhender une œuvre qui défie les méthodes d'analyse classiques. Autant le dire dès à présent, je veux dans cette thèse mettre en lumière un concept neuf, une problématique nouvelle qui me fut offerte quasiment telle quelle par Charlemagne. Je m'en explique.

Charlemagne Palestine ne se considère ni comme un compositeur ni comme un improvisateur. Il ne se pense pas compositeur car il affirme fort logiquement ne pas faire le même travail que Mozart, Beethoven ou Messiaen. En effet, il n'écrit pas la musique sur la partition pour qu'elle soit ensuite jouée, interprétée. Il ne

pose pas les notes ou les actions musicales requises pour sa pièce sur un support lisible et compréhensible par autrui, en ce sens il est aisé de comprendre pourquoi il ne se pense pas compositeur.

De même, lorsque Charlemagne exécute ses œuvres, il n'improvise pas non plus dans le sens où il n'invente pas entièrement en temps réel le matériau musical qu'il met en œuvre dans sa pièce, il n'est pas dans la situation d'un musicien d'improvisation libre qui crée instantanément les relations entre son instrument, lui-même et les autres musiciens en cas de groupe. Charlemagne a déjà pensé le processus que suivra sa pièce en amont de sa réalisation. Son exécution via l'instrument est certes une interprétation en temps réel et dépourvue de partition mais reste l'interprétation d'un processus élaboré intellectuellement en amont et en ce sens ne peut guère être considérée comme une improvisation, du moins selon l'artiste.

Charlemagne Palestine se définit comme un architecte sonore considérant qu'il donne à entendre les lieux dans lesquels il joue sa musique par l'intermédiaire de l'instrument qu'il met en vibration. Dans *Schlingen-Blängen*, par les vibrations de l'orgue, Charlemagne met en vibration l'église tout entière, nous la donne à entendre en recréant ses contours acoustiques, en nous donnant à entendre les caractéristiques physiques du lieu et ses résonances. Analyser complètement cette pièce pour orgue et église reviendrait non seulement à analyser tout le matériau musical mis en œuvre dans la pièce ainsi que la façon dont celui-ci est mis en œuvre dans l'interprétation, mais également à analyser physiquement toutes les caractéristiques de l'église, l'intégralité de son architecture, ses dimensions, les matériaux qui la composent, etc... Sachant qu'il faudrait recommencer l'ensemble de ces procédures pour chaque version de la pièce puisque chacune est entièrement unique en fonction de l'église où elle est interprétée, et des contingences organisationnelles. Si j'admets que l'entreprise n'est pas impossible, il me semble qu'une telle démarche nous ferait passer complètement à côté des véritables intentions de Charlemagne, qui n'a d'autre ambition que de donner à

entendre « l'inaudible divin », mon interprétation de ce qu'il nomme « **le son d'or** ». J'avais l'intuition que le fait d'occulter la dimension spirituelle, sacrée ou chamanique de la musique de Palestine en voulant la penser comme un courant musical contemporain encore enraciné dans le système solfégique serait un non-sens, car l'œuvre musicale de Palestine semble se situer aux carrefours de la musique, des arts plastiques et des techniques de rituels sacrés. Bien sûr, il n'est pas l'unique artiste à s'intéresser à ce carrefour riche, où s'entremêlent esthétique et spiritualité et où des formes d'expression musicale naissent de nouveaux fondements et de pensées neuves, aux croisements de recherches esthétiques contemporaines et de pratiques traditionnelles millénaires.

Notre première interview n'était pas suffisante pour aborder le travail musical de Palestine. C'est lors du premier entretien réalisé dans le cadre de cette thèse que Charlemagne me dévoila toutes les informations exposées ci-dessus que je résumerai de la façon suivante : Premièrement, Charlemagne Palestine n'écrit pas sa musique, car lorsque je lui demandai avec insistance de me fournir quelques notes, quelques esquisses ou bribes de partitions pour commencer mon travail, il me répondit simplement qu'il n'avait rien, que tout était dans sa tête, sur les disques ou en concert ! Deuxièmement, il insista avec virulence sur le fait de ne pas être un musicien minimaliste, ce qui me décontenança au plus haut point car selon moi à l'époque, une œuvre pour orgue de six heures basée sur un continuum sonore était tout à fait minimaliste. De plus, Palestine est souvent associé, par les quelques critiques ou musicologues qui se sont penchés sur son travail, aux quatre stars mondiales de la musique minimaliste que sont La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, et Philip Glass du fait de l'apparente proximité de leurs esthétiques respectives (ces cinq musiciens ayant fréquenté dans leur jeunesse les mêmes salles de concert, les mêmes facultés avec les mêmes professeurs, les mêmes musées ou les mêmes groupes d'artistes avant-gardistes). Et sans y avoir spécialement réfléchi, cela faisait tout à fait sens pour moi d'associer le minimalisme de Palestine à ceux des quatre musiciens cités avant. Et pourtant, je

faisais face à un rejet catégorique de ce dernier envers cette appellation, qui s'amusait même à dire qu'avec Elliott Carter il avait un point commun : qu'il détestait le minimalisme et qu'il préférait qu'on dise de lui qu'il était maximaliste ! C'est de l'humour de musicien, car celui qui connaît l'œuvre de Carter et celle de Palestine sait tout à fait qu'elles n'ont rien à voir entre elles, ne serait-ce que par le fait que celle du premier est entièrement écrite contrairement à celle du second. Mais en s'associant à Carter, qui détestait le minimalisme, Palestine exprimait un rejet clair de cette étiquette qu'il résume ainsi : « il s'agit d'un adjectif que je ne supporte pas. Ça n'est pas minimal, c'est de la vibration: vibration primaire! Le minimalisme n'est qu'une idée... »¹

J'étais face à une impasse au moment d'envisager ma thèse et d'en trouver la problématique. Comment étudier l'œuvre d'un musicien dont les pièces ne sont pas fixées dans la partition ? Et comment envisager son parcours à partir du moment où Palestine rejette explicitement l'étiquette de minimaliste que la plupart des commentateurs de sa musique lui a collée ? Ce rejet avait-il du sens ou n'était-ce qu'une posture coquette de la part d'un artiste voulant à tout prix affirmer sa différence ou son authenticité ? Et comment aborder *Schlingen-Blängen*, une œuvre aussi protéiforme, où la partition est inexistante mais où semblent s'entremêler des influences aussi diverses que celles des musiques électroacoustiques, traditionnelles ou même impressionnistes ?

C'est en soumettant ces bribes de questionnements et de problématiques à Ricardo Mandolini, mon directeur de thèse, qu'il partagea avec moi ses dernières réflexions sur le travail majeur de sa vie de musicologue, l'élaboration d'une discipline musicologique nommée **l'heuristique musicale**, qui permet d'aborder une œuvre par d'autres moyens que ceux offerts par l'analyse musicale traditionnelle. Cette méthode peut contourner la difficulté de l'absence de partition car elle s'appuie sur le principe de la connaissance par la pratique et préconise de

¹ Citation extraite de l'entretien de Charlemagne PALESTINE réalisé le 7 mai 2012 par Fabrizio ROTA, Bruxelles, disponible via : <http://fuori--campo.blogspot.fr/p/pagina-1.html> [consulté le 15 décembre 2016].

connaître les œuvres musicales en les recréant, en passant par une étape qui se nomme **reconstruction heuristique de l'œuvre**, où à partir de tout un ensemble de procédures, il est possible d'appréhender la pièce en la reconstruisant.

Cette porte d'entrée que m'offrait mon directeur de thèse pour aborder ma thèse fut un véritable déclic, car je décidai d'utiliser cette méthode, toute neuve, pour aborder l'œuvre de Palestine. Je trouvais cela exaltant d'expérimenter une nouvelle discipline musicologique au service d'une œuvre contemporaine qui m'avait tout simplement subjugué.

Cela étant, il me fallait justement retrouver une distance et une objectivité vis-à-vis de cette œuvre que j'ai adorée comme auditeur, mais que je n'avais absolument pas envisagée dans la position du musicologue. Or la tâche était complexe du fait de l'absence de partition, garante d'une certaine objectivité pour le chercheur qui peut étudier un niveau neutre de l'œuvre. Et aussi à cause du fait que je n'arrivais pas à situer Palestine dans l'histoire de la musique moderne et contemporaine, dans la mesure où il rejetait explicitement et avec virulence l'esthétique minimaliste à laquelle les observateurs l'avaient associé.

De fait, la problématique de ma thèse peut se résumer aux questions suivantes : Charlemagne Palestine, malgré son refus catégorique d'appartenance, est-il oui ou non un musicien minimaliste ? Si oui, pourquoi ? Sinon, à quel courant musical appartient-il ? Et enfin, comment appréhender du point de vue musicologique une œuvre qui n'existe pas sur partition et qui ne peut être reçue entièrement que lors du concert, où le musicologue devient justement, quasiment automatiquement, un auditeur, avec toute sa subjectivité qui l'éloigne de la démarche scientifique ? Ces quatre questions prennent sens car savoir si Palestine est un minimaliste ou pas me permettrait de savoir si je peux envisager son œuvre comme d'autres musicologues envisagèrent celles de La Monte Young, Steve Reich, Terry Riley ou Philip Glass, à propos desquels la littérature scientifique est bien plus abondante que pour Palestine, et où des outils d'analyse existent, outils applicables

à Palestine s'il construisait sa musique selon les mêmes méthodes et logiques que celles des quatre autres compositeurs. Si j'arrivais à la conclusion que Palestine avait raison de rejeter l'étiquette « minimaliste » accolée à son travail, il me faudrait alors identifier quelles sont ses méthodes, et à quel courant musical le rattacher, car aucun artiste n'est absolument isolé dans sa démarche, les démarches et les esthétiques étant toujours de près ou de loin partagées au sein de groupes ou de tendances. Une fois que j'aurai identifié avec précision la méthode de création de Palestine et défini comment fonctionne son rapport à la musique, alors je pourrai utiliser l'heuristique musicale pour rentrer encore un peu plus dans la connaissance de l'œuvre. Ainsi le projet de cette thèse devient le suivant : **envisager l'œuvre *Schlingen-Blängen* à l'aune de l'heuristique musicale en interrogeant la pertinence d'une telle approche.**

A partir d'ici, je bascule du « je » au « nous » pour exposer les réflexions qui vont suivre, car c'est le « nous » de mes échanges incessants avec mon directeur de thèse, mais aussi avec mes amis musiciens, notamment Quentin Conrate et Pierre Denjean, avec qui je joue depuis de nombreuses années, avec qui j'ai découvert Charlemagne Palestine et avec qui j'eus d'innombrables conversations sans fin sur la musique, dont certaines réflexions présentes dans ce travail sont clairement nourries. C'est également le « nous » de mes échanges avec d'autres musiciens, Charlemagne en tête évidemment mais bien d'autres car il me fut donné de rencontrer dans le cadre de cette thèse ou de concerts de nombreux musiciens, observateurs de la musique de leur temps, comme Tom Johnson, Eliane Radigue, Kasper Toeplitz, Jacques Didonato, Jean-Luc Guionnet ou encore le compositeur minimaliste lillois Patrick Dorobisz, pour ne citer qu'eux. Les réflexions partagées avec ces nombreux musiciens ont alimenté le contenu de cette thèse en profondeur. C'est ainsi qu'à partir de maintenant le « nous » remplacera le « je » dans nos propos, le « je » qui fera son apparition en toute fin de thèse quand il faudra décrire des procédures ou des étapes de travail réalisées ou expérimentées entièrement seul.

Le mémoire s'articule en deux grandes parties. La première partie sera consacrée au fait de savoir si Charlemagne Palestine est un musicien minimaliste. Pour ce faire, il faut interroger le minimalisme. Aussi avons-nous entrepris d'étudier la notion de minimalisme musical, pour en connaître les sources et la définition précise. Dès les quelques premières heures de recherche, une évidence est apparue : il n'existe pas une mais plusieurs définitions du minimalisme, peut-être même autant de définitions qu'il existe de musicologues ou de critiques musicaux qui se sont penchés sur la question. Aussi, était-il difficile de s'y retrouver, et appréhender l'ensemble de ces définitions et de ces approches apparaissait comme une tâche longue et fastidieuse et surtout qui aurait pu nous entraîner hors-sujet : la thèse aurait pu devenir une thèse sur le minimalisme alors que Palestine se défend d'être minimaliste ! Mais de quel minimalisme parle-t-on ? C'est peut-être de ce manque de précision épistémologique que souffre la notion de minimalisme. Il fut donc entrepris dans ce travail de donner une définition nette et objective du minimalisme musical pour ensuite la confronter à la démarche de Palestine. Cette recherche de définition s'appuie sur l'étude des pensées des deux pionniers de la notion de minimalisme musical : Michael Nyman et Tom Johnson. Les deux furent d'abord critiques musicaux pour devenir eux-mêmes compositeurs, l'un est américain, l'autre anglais, ancrant leurs pensées dans la culture anglo-saxonne. Ils furent les premiers à parler du concept de minimalisme en musique se disputant même la paternité de l'expression ! En effet Nyman fut le premier à parler de « musique minimale » en 1968, Johnson n'utilise le terme pour la première fois qu'en 1972, mais il est le premier à parler de « minimalisme » compris comme un mouvement musical ou davantage une esthétique.² Sans rentrer dans cette querelle de paternité du terme, il est apparu

² Michael Nyman écrit l'article « *Minimal Music* » en 1968 au sujet des travaux des compositeurs Cornelius Cardew et Henning Christiansen, faisant de lui le pionnier de la notion mais c'est bien Tom Johnson, qui parle de « musique minimale » dès son article « *The Minimal Slow-Motion Approach: Alvin Lucier and Other* »s concernant entre autre Alvin Lucier en 1972, qui établira le terme « musique minimaliste » en tant que courant à part entière. Les caractéristiques de la musique minimaliste selon Johnson seront clairement établies dans son article de 1977 intitulé « *What minimalism is really about ?* », largement commenté après dans le mémoire.

comme indispensable d'interroger la notion de minimalisme musical à partir des définitions et réflexions de ces deux pionniers de la notion. Ainsi, notre réflexion s'entamera en exposant la pensée de Michael Nyman. Pour ce faire, il faudra passer par l'étude de la notion de musique expérimentale définie et théorisée par lui, à partir des écrits, des théories, des pensées et des pièces de John Cage, musicien crucial du vingtième siècle, à l'origine de la musique expérimentale américaine. Il nous faut impérativement expliquer cette notion de musique expérimentale dans la mesure où selon Nyman, la musique minimaliste est une branche parmi d'autres de la grande famille de la musique expérimentale américaine. Pour bien comprendre la seconde, il nous faut étudier la première.

Ainsi, à la suite de Nyman, nous commencerons par interroger l'attitude du musicien expérimental au moment de composer l'œuvre, de l'exécuter ou de l'écouter. Nous verrons que chacune de ces postures face à l'œuvre de musique expérimentale implique des attitudes ou des démarches qui tendent à définir et à spécifier la musique expérimentale américaine par rapport aux approches musicales de l'avant-garde européenne. C'est ainsi que par rapport à cette « trinité » composition/exécution/réception qui caractérise une œuvre de musique expérimentale, nous étudierons les caractéristiques de la notation d'une telle musique, les procédés employés lors de son élaboration, le concept *nymanien* de « moment unique », ce qui confère son identité à une pièce expérimentale, la façon dont est traité le temps musical dans l'œuvre, les tâches relatives à l'exécution de telles pièces et leurs imprévisibles difficultés dans certains cas, la façon dont est pensé l'instrument dans le cadre d'une œuvre expérimentale, le rapport qui existe entre le silence, l'action et l'observation des sons lors de l'exécution, la notion nymanienne de « mise au point » au moment de la réception de telles œuvres et enfin, le rapport qu'établissent les musiciens expérimentaux entre l'art et la vie. Une fois que nous aurons passé en revue ces différents points qui définissent selon Nyman la musique expérimentale, il s'agira de montrer en quoi la démarche de Palestine correspond ou non à ce qu'il décrit. Si ce n'est pas le

cas, nous pourrions écarter cette piste, dans le cas contraire, il sera alors possible d'envisager le potentiel caractère minimaliste de la musique de Palestine à l'aune de la définition qu'en donnera Nyman. C'est à l'aide d'une réflexion sur les conséquences et les antécédents de la musique expérimentale que nous montrerons si Palestine est oui ou non un musicien expérimental. Pour ce faire, nous commencerons par interroger les notions d'œuvre et de dispositif, pour montrer le lien qu'entretient « l'esthétique de dispositif » avec la musique expérimentale par rapport à « l'esthétique d'œuvre », davantage héritière de la tradition musicale écrite occidentale. Puis nous choisirons des exemples de musiciens d'avant-garde de la fin du dix-neuvième siècle ou de la première moitié du vingtième qui anticipèrent les enjeux de la musique expérimentale dans leurs créations, pour exposer les liens et les rapports qu'entretiennent leurs démarches avec celles de Palestine, afin de confirmer ou infirmer la nature expérimentale de la musique de l'artiste.

Dans un second moment de la première partie, il s'agira d'entrer de plain pied dans le concept de musique minimaliste, fort des premières conclusions que nous aurons tirées de l'étude de la définition de la musique expérimentale donnée par Nyman. Nous commencerons l'étude de la notion de « minimalisme musical » en exposant quelques définitions qu'en donne Tom Johnson, puis nous exposerons ce qu'il nomme *l'école hypnotique de New York*, qui serait l'école informelle du minimalisme new-yorkais, composée des compositeurs La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich et Philip Glass, compositeurs auxquels Palestine est souvent comparé. Nous étudierons en détail les approches et conceptions de ces quatre compositeurs, que nous pourrions mettre en relation avec les définitions données par Johnson du minimalisme et les conceptions de Palestine, afin de valider ou non un rapprochement entre cette école hypnotique new-yorkaise et Palestine, toujours pour savoir s'il est ou non minimaliste. Ensuite, il s'agira d'interroger les caractéristiques du minimalisme selon Johnson qui sont les suivantes : les répétitions et variations, l'hyper-clarté et l'audibilité du processus musical mis en

action, l'affinement des perceptions, la dédramatisation de la forme musicale, les influences asiatiques et africaines du minimalisme. C'est après avoir mis en lumière ces caractéristiques selon Johnson que l'on pourra les confronter à la démarche de Palestine.

Enfin, dans un dernier moment de cette première partie de thèse, il nous faudra faire le point sur cette notion de minimalisme en réalisant une approche critique de la notion chez Nyman et Johnson. Fort de tout ce qui aura été exposé jusque là, nous montrerons que selon nous, il existe des difficultés d'ordre ontologique dans la définition proposée par Johnson du minimalisme comme il existe des contradictions entre les définitions des musiques minimalistes et expérimentales chez Nyman, ces deux problèmes pouvant être la cause des difficultés rencontrées au moment de donner une définition nette et objective du minimalisme musical. C'est ce que nous tenterons de faire en fin de première partie, en donnant une réponse à la question de savoir s'il est objectivement pertinent ou non de considérer Charlemagne Palestine comme un musicien minimaliste.

La seconde grande partie de la thèse sera consacrée à une réflexion sur les concepts de musique drone, et d'heuristique musicale, les deux articulés à partir et autour de *Schlingen-Blängen* et des conceptions musicales de Palestine.

Dans un premier temps, il nous faudra encore mieux rentrer dans la pensée musicale de Palestine que nous aurons déjà bien étudiée dans la première partie, mais nous nous aiderons ici des réflexions de l'universitaire Johan Girard, que nous aurons d'ailleurs déjà présenté dans la première partie. A travers certaines réflexions du théoricien français, nous tâcherons de montrer comment l'esthétique musicale de Palestine s'est construite à partir de plusieurs mouvements de la pensée. Un premier mouvement qui ira de la musique instrumentale acoustique à la musique électroacoustique et un second mouvement qui aurait fait le chemin inverse, avec toute l'influence que cela apporta à la musique acoustique

instrumentale actuelle de l'artiste, dont *Schlingen-Blängen* est l'un des plus beaux exemples. Après avoir exposé ce mouvement, il s'agira d'appliquer la notion de transfert ontologique mise à jour par Johan Girard à partir de réflexions concernant les musiciens minimalistes, à l'esthétique musicale de Palestine afin de mieux la saisir et parce que cela nous sera apparu comme pertinent à ce moment de notre réflexion. Nous tirerons ainsi quelques conclusions concernant l'esthétique musicale de Palestine.

Dans un second temps de cette seconde partie, nous interrogerons le concept de musique drone, nous en donnerons quelques définitions et exposerons quelques utilisations du drone dans l'histoire de la musique. Puis nous montrerons le lien qui existe entre la musique traditionnelle de l'Inde du nord et la musique drone. A partir de ces éléments, et d'un tour d'horizon de la façon dont les drones sont utilisés en musique contemporaine et dans les musiques actuelles, nous tenterons de donner une définition précise et objective de la musique drone. Cela nous semblera pertinent à ce moment de la réflexion car nous aurons montré que l'esthétique musicale de Palestine correspond aux caractéristiques de la musique drone qui auront été mises en lumière, mais également que la musique drone se présente bien comme une héritière des approches expérimentale et minimaliste, mais qui par un certain nombre de spécificités peut légitimement prétendre au statut de genre musical à part entière, se démarquant de l'esthétique minimaliste.

A partir de cette définition nouvelle de la musique drone, nous montrerons qu'un certain nombre d'artistes semblent appartenir à cette esthétique ainsi dévoilée, nous exposerons en partie leurs travaux et esthétiques que nous pourrons ainsi rapprocher de ceux de Palestine. Seront évoqués Éliane Radigue, Phill Niblock, Tony Conrad, Rhys Chattam, Yoshi Wada, entre autres. Cette réflexion permettra de montrer l'existence d'une esthétique drone à part entière, qui est véhiculée par le biais d'une scène musicale bien spécifique avec ses codes de création, d'exécution mais également de réception des œuvres.

Puis nous montrerons les différences ontologiques qui existent entre la musique drone, la musique *ambient* et la musique *noise*, souvent confondues au moment de les définir ou d'y associer tel ou tel artiste. Notre définition permettra une séparation nette des trois approches.

Dans un troisième temps, nous exposerons les points communs et les différences entre la musique drone et les autres musiques *du son*, sous-entendu les musiques héritières de l'avant-garde européenne qui se préoccupèrent également des notions de continuum sonore ou de masse sonore, chères à la musique drone. Pour développer cette partie, nous nous appuyerons sur la pensée du musicologue Makis Solomos, auteur d'une étude sans équivalent en langue française sur les musiques dites *du son*. Ainsi nous commencerons naturellement par une réflexion sur la notion de *son*, pour ensuite réfléchir à sa réception. Puis nous montrerons les différences ontologiques qui existent entre la musique drone et la musique spectrale. A l'aune de ces réflexions, nous mettrons la musique drone à l'épreuve de la définition de la musique donnée par André Boucourechliev, afin de montrer pourquoi il est si difficile d'aborder objectivement d'un point de vue musicologique une pièce comme *Schlingen-Blängen*. Enfin, nous aborderons une réflexion autour des concepts d'immersion sonore, de continuum sonore et d'architecture sonore, notions chères à la musique drone, mais ici appliquées aux pensées de György Ligeti, de Iannis Xenakis et de la musique acousmatique, encore une fois pour montrer l'écart existant entre la façon d'envisager ces notions du point de vue de la musique drone et du point de vue de ces différents compositeurs ou courants issus de l'avant-garde européenne.

Enfin, pour conclure cette seconde et dernière partie de la thèse, il s'agira de confronter l'heuristique musicale à *Schlingen-Blängen*. Pour ce faire, il faudra d'abord entièrement expliquer la genèse de cette nouvelle discipline musicologique proposée par Ricardo Mandolini. Aussi, à la suite du musicologue, nous entamerons notre propos par quelques réflexions sur la notion d'heuristique musicale. Puis nous montrerons que l'imagination est le concept clef de la pensée

heuristique. Il s'agira ensuite de définir comment la pensée heuristique peut être appliquée au domaine de l'art, à partir d'une réflexion sur le concept d'immersion mimétique. Nous exposerons par la suite ce que sont les fictions heuristiques, outils majeur de l'heuristique musicale, et comment elles s'articulent en trois catégories : les fictions-cadre, les fictions *ad hoc* et les fictions transitionnelles. Nous terminerons notre définition de l'heuristique musicale en montrant les antécédents de la démarche et l'approche qu'elle réalise de l'objet musical à étudier.

Dans un second temps, nous montrerons que la méthode heuristique est aussi pensée par rapport aux réflexions du théoricien Theodor W. Adorno, notamment à partir de ses concepts de *matériau* et de *contenu de vérité*. A la lumière de l'étude de ces deux concepts, nous entamerons une réflexion sur la notation et nous pourrons, en écho au premier point de la quatrième sous-partie de la première partie de la thèse, montrer la charnière qui existe entre l'œuvre et le dispositif.

Puis, nous montrerons que l'heuristique musicale s'articule également avec la sémiologie musicale de Jean-Jacques Nattiez et la répartition tripartite de Jean Molino. Après quelques réflexions associées aux deux théoriciens, nous réfléchirons de nouveau à la notation en pensant la partition comme le rempart de l'objectivité de l'œuvre. S'en suivra une approche critique de la classification tripartite de Molino sur laquelle l'heuristique musicale fonde en partie sa légitimité.

Enfin, dans un ultime moment de cette thèse, il nous faudra appliquer la méthode heuristique à *Schlingen-Blängen* de Charlemagne Palestine car nous aurons démontré à ce moment là de notre réflexion qu'il s'agissait d'une approche pertinente de l'œuvre dans le cadre d'une étude musicologique. Ainsi, il s'agira d'abord d'expliquer le principe de la reconstruction de l'œuvre, pierre angulaire de l'heuristique musicale, porte d'entrée par laquelle nous pourrons envisager une saisie optimale de l'œuvre. Le principe de reconstruction de l'œuvre exposé, nous

pourrons alors réaliser la création d'un niveau neutre pour *Schlingen-Blängen*, c'est-à-dire en élaborer une partition, car il s'agit de la procédure clef de la reconstruction de l'œuvre, le moment de l'invention des fictions heuristiques et de l'utilisation des principes essentiels de l'heuristique musicale.

Et pour conclure notre démonstration, il s'agira de tirer les enseignements musicologiques de la reconstruction effective de l'œuvre : ce sera le moment où la pièce de Palestine nous sera pleinement dévoilée grâce à l'utilisation de l'heuristique musicale, qui trouvera ici son application pratique.

PREMIÈRE PARTIE : CHARLEMAGNE PALESTINE ET SON ŒUVRE
***SCHLINGEN-BLÄNGEN* CONFRONTÉS AUX CONCEPTS DE MUSIQUE**
EXPÉRIMENTALE ET DE MUSIQUE MINIMALISTE.

I. CHARLEMAGNE PALESTINE À L'ÉPREUVE DE LA MUSIQUE EXPÉRIMENTALE PENSÉE PAR MICHAEL NYMAN

Préambule

Pour aborder au mieux la pensée de Michael Nyman, il nous faut d'abord rapidement expliciter la spécificité de la pensée expérimentale américaine. François J. Bonnet et Gérard Pelé affirme :

« L'expérimentation en son sens scientifique, qu'il convient plutôt, en musique, de qualifier d' "alchimie", trouve son exemple le plus probant dans l'*experimental music* américaine des années cinquante et soixante. Une telle musique illustre parfaitement la première facette de la réalité expérimentale de la musique, celle où l'expérimentation se loge dans le procès créatif et, plus précisément, dans le travail de composition. Ce qui apparaît dans ces musiques, c'est que la composition s'établit à partir de processus, par exemple chez Steve Reich, ou à partir de dispositifs, par exemple chez John Cage. Ce sont ces procès dont l'aboutissement est le fruit d'expérimentations. »³

Ces notions de processus et de dispositif sont les mots clés de la musique expérimentale américaine et seront largement développées dans ce mémoire. Celle d'alchimie concerne plus spécifiquement Charlemagne Palestine comme nous le verrons plus loin. De plus, ont été évoqués John Cage et Steve Reich, deux figures majeures de cette pensée expérimentale américaine dont les travaux seront largement commentés dans ce travail, justement de part leur importance quant à notre propos. C'est la figure de John Cage qui apparaîtra rapidement comme centrale pour concevoir la musique expérimentale américaine, c'est d'ailleurs à partir de la pensée musicale de Cage que Nyman élabore sa réflexion.

³ François BONNET, Gérard PELÉ, « Experimentum, note sur l'essai, l'épreuve », in *Tacet n°2. L'expérimentation en question*, dir. Matthieu SALADIN, Mulhouse, Les presses du réel, 2012, p. 158, 160.

Matthieu Saladin résume ainsi la place de Cage dans la musique expérimentale américaine et les enjeux de cette dernière :

« Alors que la reconsidération critique du silence avait entraîné ce que Cage appelle lui-même un tournant psychologique dans son rapport aux sons, le livre des oracles chinois offert par Christian Wolff apportait la méthode nécessaire à l'introspection poétique de la non intention : "Pour la mettre en œuvre, j'ai développé une manière compliquée de composer en utilisant les opérations du hasard *I ching*. Ma responsabilité n'était plus de faire des choix, mais de poser des questions." Cette phrase résume à elle seule le protocole de l'expérimentation telle que l'envisage le compositeur. Il ne s'agit plus de penser la création comme l'expression d'un individu, ni de traiter la composition comme un ensemble de problème à résoudre en y apportant des réponses toutes faites dictées par des "lois" musicales héritées de la tradition, mais de comprendre *l'expérimentation comme questionnement*. [...] Relevant de ce que Morris Weitz appelle en esthétique un "concept ouvert", l'expérimentation serait "indéterminée" jusque dans sa signification. [...] Si l'expérimentation a pu chercher à remettre en cause une pensée progressiste de la modernité, elle y a en un sens également contribué dans son exigence de nouveauté. De même, alors qu'une certaine tradition expérimentale réclame le retrait de l'individu dans son projet, d'autres formes visent l'expérience des limites, aussi bien chez les musiciens que chez les auditeurs, ou encore s'attachent à interroger les rapports au collectif. [...] Mais les ambitions de l'expérimentation se retrouvent encore historiquement dans le vœu de troubler les frontières entre l'art et la vie – sinon entre les arts (dimension intermédiaire) –, d'investir les possibilités offertes par les nouvelles technologies, tout comme dans la volonté de questionner leur domination et d'en exploiter les failles. [...] James Saunders va d'ailleurs jusqu'à pointer le caractère nécessairement aporétique de toute définition qui tenterait à présent d'en circonscrire le sens de manière étroite. »⁴

Matthieu Saladin ouvre par ses réflexions le deuxième numéro de la revue TACET, ouvrage récent datant de 2012, qui traite des questions liées à l'expérimentation musicale. Le propos du musicologue français nous interpelle pour les raisons suivantes : il résume, avec le recul des années, de nombreuses positions prises et argumentées par Nyman dès 1974, tout en les

⁴ Matthieu SALADIN, « L'expérimentation comme questionnement », introduction du *Tacet n°2. L'expérimentation en question, op. cit.*, p. 8, 10, 12. La phrase de John Cage est extraite du texte « *An Autobiographical Statement* » de 1989.

relativisant d'emblée. En effet, Nyman partira bien de Cage pour élaborer toute sa réflexion qui sera entièrement nourrie par les questions de l'héritage des « lois » musicales de la tradition écrite occidentale au moment de penser l'œuvre expérimentale, de l'exploration des « limites » du musicien ou de l'auditeur, du rapport entre individu et collectif dans l'élaboration de l'œuvre, de l'abolition des frontières entre l'art et la vie et entre les arts ou encore de la place des nouvelles technologies. C'est à partir de ces questionnements et des réponses qu'il trouvera que Nyman élaborera sa définition de la musique expérimentale et à sa suite de la musique minimaliste. Mais Saladin rappelle avec prudence à travers Morris Weitz que l'expérimentation est peut-être indéterminée jusque dans sa signification, et pour aller encore plus loin, à la suite de Saunders, que toute définition de la musique expérimentale est peut-être aporétique, tant l'objet à définir échapperait à toute tentative de définition. C'est pourtant à cette tentative que se prête Nyman, tout en admettant dès les premières lignes de son ouvrage ne pas pouvoir être totalement exhaustif, lorsqu'il écrira *Experimental Music, Cage and Beyond* (son titre original en anglais) en 1974, et c'est bien de cette tentative que naîtront les premières définitions sérieuses de musique expérimentale et minimaliste, malgré le caractère très peu objectif de certains propos relevés dans l'ouvrage. Cette absence d'objectivité peut s'expliquer du fait que Nyman, au moment d'écrire son ouvrage est critique musical, et non musicologue. D'ailleurs, malgré le respect que suscite son travail dans la communauté scientifique, il est aujourd'hui davantage compositeur que théoricien. Cette posture de critique musicale rend son propos souvent engagé, voire militant, l'éloignant ainsi de l'objectivité scientifique. Pourtant, il nous faut pleinement rentrer dans cette pensée pour comprendre comment se sont définies des notions telles que musique expérimentale ou minimaliste à la fin des années soixante-dix, et donc il faudra parfois épouser les contours subjectifs de la pensée de Nyman, tout en affirmant d'emblée qu'une distance sera maintenue entre notre propos et celui du critique américain. Les réflexions de Matthieu Saladin participent de cette distance.

Ces précautions étant prises, nous pouvons entamer cette partie par la confrontation entre la pensée de Michael Nyman et la pensée musicale de Charlemagne Palestine. Cela nous semble intéressant dans la mesure où l'ambition de Nyman est de tenter de « classifier la musique expérimentale et la différencier de l'opposition fondée sur le sérialisme (et trouver un point de contact qui puisse contenir l'extrême des

systèmes ouverts de John Cage et celui des systèmes clos des minimalistes)⁵». Nous posons l'hypothèse que l'approche musicale de Palestine est expérimentale au sens où l'entend Nyman car Charlemagne est cité à la fois dans l'avant-propos de l'ouvrage par Brian Eno et par Nyman lui-même dans la préface qui explique que Palestine était invisible et inaudible depuis Londres à l'époque de rédaction de l'ouvrage⁶. On comprend en creux que si l'auteur avait eu connaissance de l'activité de Palestine au moment de la rédaction de son livre ce dernier y aurait trouvé sa place. Aussi, commenter Palestine à la lumière des réflexions de Nyman nous permettra de montrer en quoi appréhender le travail de Palestine par des outils d'analyse musicologiques traditionnels s'avèrent très complexe, car ces derniers, concernés par l'opposition violente qui a opposé pendant un temps la pensée avant-gardiste européenne et la pensée expérimentale américaine, se sont mis au service de la première, délaissant la seconde car incapable de l'appréhender, tant la musique expérimentale se place en rupture avec la culture musicale occidentale classique dont les outils d'analyse musicologique sont issus.

Eno, dans l'avant-propos de l'ouvrage, considère la démarche de Nyman comme une réflexion cherchant à « identifier et rendre cohérent tout un pan musical qui ne s'intègre ni à la tradition classique ni aux orthodoxies d'avant-garde qui en sont issues »⁷. Eno explique que la musique dont il sera question et qualifiée d'expérimentale a été rejetée des conservatoires de musique pour trouver refuge dans les écoles d'art. Il explique cela comme suit :

« Alors que tout ce qui relevait de l'avant-garde – Stockhausen, Boulez et les autres sérialistes européens – pouvait toujours être perçu comme un terrain adéquat pour exercer toute capacité musicale « véritable », et furent ainsi récupérés par l'académie, les trucs qui nous intéressaient étaient si explicitement anti-académiques qu'ils furent souvent proclamés être écrits pour des non-musiciens. Ils se

⁵ Michael NYMAN, *Experimental music, Cage et Au-delà*, Paris, Editions Allia, 2005, p. 14.

⁶ Voir Michael NYMAN, *op. cit.*, p. 16.

⁷ Brian ENO, Avant-propos à l'édition de 2005, *Experimental music, Cage et Au-delà*, Paris, Editions Allia, 2005, p. 9.

consacraient, à vrai dire, davantage à la façon dont les choses étaient faites – quels procédés avaient été employés pour les composer ou les interpréter – qu'à l'allure du résultat final. C'était une musique, disions-nous alors du procédé plutôt que du produit. »⁸

Eno continue en esquissant les contours de ce qui caractérise pour lui l'approche expérimentale.

« [...] nous avons l'impression de nous intéresser à deux extrêmes d'un même continuum musical. D'un côté nous célébrions la musique en ce qu'elle était hautement physique, une entité sensuelle – une musique libérée de structures narratives et littéraires, libre d'être une expérience sonore pure. D'un autre côté, nous défendions l'idée d'une musique hautement intellectuelle, une expérience spirituelle qui, dans les faits, était un terrain où nous pouvions nous exercer, mettre des propositions philosophiques en pratique ou nous approprier des procédés fascinants et ludiques. Ces deux pôles, évidemment ont toujours existé dans la musique, mais la musique expérimentale s'y livrait entièrement [...] A l'extrémité sensuelle il y avait La Monte Young et ses interminables morceaux à note unique, Terry Riley et Charlemagne Palestine et leurs répétitions tonales (deux concepts impopulaires auprès de l'avant-garde) Steve Reich, Philip Glass et leurs œuvres cycliques et viscérales [...] Au centre, et dominant tout le reste, trônait John Cage dont le merveilleux livre *Silence* avait donné le véritable coup d'envoi du mouvement. »⁹

Les deux citations d'Eno exposent déjà tous les éléments que nous trouverons par la suite développés dans la pensée de Nyman. L'idée d'abord que la musique expérimentale est ouvertement anti-académique, rejetant tout héritage du passé en matière de vocabulaire musical. On peut aisément comprendre que cette posture intellectuelle se soit développée aux États-Unis pour qui le poids de l'historicité de la tradition musicale écrite était moindre qu'en Europe, en effet les États-Unis devaient se construire une identité musicale personnelle durant ce vingtième siècle qui vit l'émergence des écoles nationales en matière de création musicale, aussi

⁸ Brian ENO, Avant-propos à l'édition de 2005, *Experimental music, Cage et Au-delà*, Paris, Editions Allia, 2005, p. 9., 10.

⁹ Brian ENO, *Avant-propos à l'édition de 2005, Experimental music, Cage et Au-delà*, p. 10, 11.

n'est-il pas étonnant que l'esprit pionnier américain se soit également exprimé dans les arts et la musique. Eno explique que l'intérêt des créateurs expérimentaux se portait sur les procédés employés plutôt que sur le résultat, ce qu'il nomme musique du procédé plutôt que du produit. Ce qui faisait œuvre était donc la démarche mise en œuvre et non le résultat final, fini, formel, qui constitue dans la tradition européenne l'œuvre musicale. Dans la deuxième citation, Eno explique certains traits caractéristiques de la musique expérimentale, une musique libérée des structures qui se veut expérience sonore pure. Cette recherche du son pour lui-même, avant toute théorie musicale, est pensée comme l'essence même de la démarche expérimentale. Nous avons d'ailleurs ici un premier écho véritable de la quête du « son d'or » qui meut Charlemagne Palestine. Toujours dans l'avant-propos du livre Eno poursuit comme suit :

« Si telle était la « musique expérimentale », où était l'expérience ? Peut-être reposait-elle dans le martèlement continu de la question « qu'est que la musique pourrait-elle être d'autre ? », dans la tentative de découvrir ce qui rend possible l'expérience de la musique. Et partant de là, nous avons fini par conclure que la musique ne nécessitait ni rythmes, ni mélodies, ni harmonies, ni structures, ni même notes, qu'elle n'avait guère besoin de faire appel à des instruments, des musiciens ou des salles appropriées. Il fut admis que la musique n'était pas intrinsèque à un certain arrangement des choses – à certaines façons d'organiser les sons- mais était en fait un procédé d'appréhension que nous pouvions en tant qu'auditeurs choisir de diriger [...] S'il faut retenir un message légué par la musique expérimentale, le voici : la musique est quelque chose que produit votre esprit. C'était et cela demeure une proposition révolutionnaire. »¹⁰

A la lecture de cette citation, on comprend à quel point la démarche expérimentale prend ses distances par rapport à la culture musicale européenne, qui s'est intégralement construite depuis l'Ars Nova sur l'écriture musicale

¹⁰ Brian ENO, *Avant-propos à l'édition de 2005, Experimental music, Cage et Au-delà*, p. 11.

structurant le rythme, l'harmonie, la mélodie et ce à l'aide de signe et de notes composant le langage musical occidental, de l'écriture neumatique à la partition moderne. En fait la proposition de la musique expérimentale est bel et bien de passer à une autre appréhension du phénomène sonore. En cela on comprend qu'il y a rupture entre cette approche musicale de l'expérience et du processus et l'approche avant-gardiste du renouvellement du langage et de la forme, mais toujours par l'intermédiaire du langage repensé et des nouvelles formes qui en découlent (on pense par exemple à la musique dodécaphonique, sérielle ou plus récemment spectrale).

Nous continuons notre propos en entrant dans le vif de la pensée de Nyman qui ne cache rien de ses intentions dès le début du premier chapitre du livre :

« Dans ce premier chapitre, je tenterai d'isoler et d'identifier ce qu'est la musique expérimentale, et ce qui la distingue de la musique de compositeurs d'avant-garde tels que Boulez, Kagel, Xenakis, Birtwistle, Berio, Stockhausen, Bussoti, d'une musique conçue et exécutée sur les sentiers battus mais sacrés de la tradition post-renaissance. »¹¹

L' intention est claire : différencier l'avant-garde européenne de la démarche expérimentale américaine avec comme argument primordial le fait de montrer en quoi la pensée expérimentale rompt avec l'histoire de la musique contrairement à l'avant-garde européenne qui en conservant le vocabulaire et les systèmes (notes, partitions etc...) de la musique du passé, ne se place finalement que dans une continuité historique. Ce présent travail de thèse nuancera sans équivoque cette position, notamment dans la seconde partie du mémoire davantage attachée à l'avant-garde européenne, mais il s'agit ici de plonger pleinement dans la pensée de Nyman afin de cerner sa définition du minimalisme.

Nyman intitule son premier chapitre « vers (une définition) de la musique

¹¹ Michael NYMAN, *op. cit.*, p. 20.

expérimentale » aussi va-t-il s'employer dans ce dernier à montrer ce qui caractérise la démarche expérimentale américaine et ce qui la différencie de la démarche avant-gardiste européenne. Pour ce faire il propose d'interroger le questionnement par Cage des unités traditionnelles de composition, d'exécution et d'écoute. En montrant l'attitude du compositeur expérimental face à la création, l'interprétation et l'audition d'une œuvre, il veut nous montrer la distinction qui s'opère avec l'avant-garde européenne. Dans son premier argument consacré à l'attitude compositionnelle, il distingue différentes caractéristiques de la composition : la notation, les procédés (dont il énumère les différentes catégories), le moment unique (pour lui exclusif à la musique expérimentale dans le cadre de la composition), l'identité (au sens de l'identité formelle de l'œuvre), et enfin le temps. Nous allons ici nous employer à montrer comment s'articule la pensée de Nyman autour de ces traits selon lui caractéristiques de l'acte compositionnel expérimental et les mettre en relation avec la pensée de Palestine.

A. L'ACTE DE COMPOSER DE LA MUSIQUE EXPÉRIMENTALE

1. *Les caractéristiques de la notation*

Pour aborder le problème de la notation, Nyman prend l'exemple de *4'33* de Cage. Il en explique la teneur que nous allons brièvement résumer ici : la partition représentée par l'intermédiaire des chiffres romains I II et III indique une pièce en trois mouvements dont chacun ne contient que l'indication TACET, qui renvoie dans la musique occidentale au fait que le musicien doit rester silencieux au moment de la lecture de cette indication. Une note de bas de page indique que lors de la première représentation, David Tudor choisit d'interpréter

les trois sections en quatre minutes et trente-trois secondes, (d'où le titre a posteriori de la pièce). La note explique que l'interprète est prié de ne faire aucun son mais pour n'importe quelle durée et sur n'importe quel instrument.

Nyman explique que la partition de *4'33* opère un « bouleversement radical des méthodes et des fonctions de la notation apportée par la musique expérimentale. Une partition ne peut plus « représenter » les sons au moyen de symboles dédiés que nous nommons solfège, des symboles qui sont lus par un interprète, lequel fait de son mieux pour reproduire aussi fidèlement que possible des sons que le compositeur a initialement « "entendus "» et " notés ". »¹²

Cette idée marque en effet une rupture sans précédent dans l'histoire de la musique écrite occidentale car la partition articulait en priorité la symbolisation abstraite du discours musical via les signes solfégiques auxquels se sont progressivement ajoutés au cours de l'histoire des indications écrites afin d'aider l'interprète à retranscrire le plus fidèlement possible la volonté du compositeur. La proposition de Cage inverse complètement la situation, le résidu d'abstraction symbolique se situe en la seule utilisation du terme *tacet* qui renvoie à la non-exécution de son de la part de l'interprète via son instrument, la musique naissant de ce silence de l'interprète, qui donne à entendre le son de l'environnement dans lequel lui et le public se trouvent. En fait on peut dire qu'il s'agit quasiment d'une proposition conceptuelle au sens de l'art conceptuel comme le définit la célèbre formule de Joseph Kosuth « l'art en tant qu'idée comme idée » ou comme il l'exprime dans le manifeste de 1969 *Art after philosophy* : « tout l'art après Duchamp est conceptuel [...] l'idée de l'art et l'art sont la même chose ». Le lien avec Duchamp paraît évident tant Cage revendique avoir été profondément inspiré par l'artiste français. Le lien fondamental entre ces deux artistes qui se côtoyaient beaucoup est leur non-interventionnisme¹³ en tant que sujet dans la création d'une

¹² Michael NYMAN, *op. cit.*, p. 23.

¹³ Voir à ce sujet : Norbert GODON, « John Cage, d'un art à l'autre », disponible via : <http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-cage/ENS-cage.html> [consulté le 01/08/2014].

œuvre. Cornelius Cardew écrivait en 1963 : « Un compositeur qui entend des sons essaiera de trouver une notation pour les sons. Celui qui a des idées, en trouvera une qui exprime ses idées, laissant leur interprétation libre, sachant que ces idées ont été notées fidèlement et de manière concise. »¹⁴

Vis-à-vis de Charlemagne Palestine, la question de la notation pose déjà un premier problème car Palestine ne crée pas de partition dans le cas de *Schlingen-Blängen*, ses œuvres semblent passer directement de l'idée à leur exécution sans qu'il y ait de passage par la notation. Il écrit tout de même quelques partitions comme *Sonority A vs. Sonority B* qui date de 1968. Guy de Bièvre en parle comme suit :

« Cette partition demande à l'exécutant de jouer trois notes (*Sonority A*), chacune distante de l'autre d'un ton entier, simultanément, dans une figure de croches continue pendant environ cinq minutes à un tempo de 116 (mais en ajoutant que l'élan corporel doit déterminer les ralentissements ou accélérations.) A près l'extinction et un moment de silence la même chose se passe avec *Sonority B* (une septième majeure plus haut), et finalement les deux sonorités sont jouées deux fois plus vite selon une figure alternante. La partition indique aussi que la pédale de soutien doit être enfoncée tout au long de la pièce. C'est très simple, très minimaliste, et la troisième partie, avec l'alternance des sonorités est le lieu où tout se passe, où dissonance et résonance atteignent une complexité dont la partition ne fait pas mention. »¹⁵

Expliquée ainsi, une telle partition correspond tout à fait à la définition que donne Cardew. Mais Palestine délaissa avec le temps la notation, ainsi une pièce telle que *Schlingen-Blängen* ne possède plus de partition.

On peut dès lors s'interroger sur le statut de compositeur de Palestine que lui-même rejette. Il préfère se déclarer *sculpteur sonore* ou *architecte sonore* plutôt

¹⁴ Cornelius CARDEW, cité par NYMAN, *op. cit.*, p. 23.

¹⁵ GUY DE BIEVRE, « A la recherche de l'absolu sonore », in *Bordel Sacré*, Antonio Guzman dir., Londres, Valenciennes, Black Dog Publishing limited/Editions de l'Aquarium agnostique, 2003, p. 176.

que compositeur. Mais il ne se dit jamais improvisateur, et cela semble se concevoir du fait que Palestine, lors de l'exécution d'une œuvre n'improvise pas mais semble mettre en action un processus préalablement pensé. Palestine explique de la façon suivante comme il envisage sa pratique musicale :

« On peut dire que je fais de la musique mais je ne me pense pas comme musicien. Je pense plutôt -comme tu l'as remarqué- que ce que je fais n'est que le produit d'une action. [...] Hergé [le père de Tintin NDR] décrivait mes performances comme des "aventures". Il me considérait comme un explorateur dans une aventure. Et j'ai gardé cette définition: par exemple si quelqu'un me dit "oh mais vous improvisez!" je lui répond "pas du tout! Je suis dans une aventure". C'est un mot qui s'adapte mieux à ma façon de vivre. Je ne répète jamais pour un concert, je n'ai aucune tendance à la discipline. Répéter est pour moi une façon de se clouer à une routine. Si je n'ai aucune routine, je n'ai pas d'automatismes et quand le moment arrive je ne sais pas exactement quelle sera mon action... et ça devient une aventure. L'exercice éloigne les risques propres à l'aventure et personnellement j'aime bien ces risques.[...] Il s'agit seulement d'un mot que l'on a l'habitude de coller sur n'importe quoi comme s'il pouvait définir quelque chose de précis. Je ne suis pas Coltrane ni Pina Baush... Combien de façon différentes d'improviser existe-t-ils ? C'est pourquoi j'aime bien aventure, ça reste ouvert. Quand on me dit que j' "improvise"... le jazz, la musique baroque, le flamenco... eux aussi "improvisent" mais je n'ai rien en commun avec ces pratiques. Ça n'a pas de sens. »¹⁶

La « composition de la pièce » se fait par l'accomplissement du processus de réalisation qui passe directement par le geste musical et non par la notation musicale, mais ce processus existe déjà intrinsèquement dans l'idée du musicien, il ne s'agit pas d'une création en direct, contrairement à l'improvisation non idiomatique appelée improvisation libre, comme elle est définie ici par Matthieu Saladin en ouverture de l'article « Processus de création dans l'improvisation » :

¹⁶ Charlemagne PALESTINE, in « Entretiens du 7 mai 2012 », disponible via : <http://fuori-campo.blogspot.fr/p/pagina-1.html> , Bruxelles, 2012.

« Lorsque, dans les années 1960, les groupes et collectifs anglais, mais aussi européens, tels qu'AMM, Joseph Holbrooke et le Spontaneous Music Ensemble, posent les bases de ce que l'on a coutume d'appeler aussi bien improvisation libre, totale ou musiques improvisées, c'est avant tout lié à une nécessité de créer une musique personnelle, dégagée de toute tutelle stylistique majeure. Il s'agit alors, selon Derek Bailey, de considérer la musique librement improvisée comme celle « qui n'adhère à aucun style ou langage particulier, ne se conforme à aucun son particulier » , et dont « l'identité n'est déterminée que par l'identité musicale des personnes qui la pratiquent » (Bailey, 1999). »¹⁷

Palestine ressent également cette nécessité de créer « une musique personnelle », mais pas forcément dégagée de toute « tutelle stylistique majeure ». Contrairement à ce qu' énonce Derek Bailey¹⁸, Palestine adhère à un langage particulier, le sien, et ce langage développera un certain type de son, contrairement au langage de l'improvisateur qui ne se « conforme à aucun son particulier ».

Il s'agit à présent de continuer l'exploration de la définition de Nyman, ainsi en arrivons-nous à la question des procédés.

2. Les procédés employés

Selon Nyman, « les compositeurs expérimentaux ne se préoccupent généralement pas d'administrer un *objet temporel* défini dont les éléments constitutifs, la structure et les interconnexions sont calculés et organisés à

¹⁷ Matthieu SALADIN, « Processus de création dans l'improvisation », in *Volume ! La revue des musiques populaires*, disponible via : <https://volume.revues.org/2486>. Une lecture attentive de l'article dans son intégralité montre très bien les différences entre la pensée improvisée et la pensée processuelle de Charlemagne Palestine, trop nombreuses pour être toutes explicitées ici.

¹⁸ Derek BAILEY (1930-2005) était un célèbre guitariste improvisateur et théoricien de l'improvisation libre, il est l'auteur d'une monographie sur le sujet intitulée : *L'improvisation: Sa nature et sa pratique dans la musique*, Outre-Mesure, Paris, 1999

l'avance, mais s'enthousiasment à l'idée d'esquisser les grandes lignes d'une *situation* au cours de laquelle des sons peuvent intervenir, un procédé générateur d'action (sonore ou autre), un *champ* délimité par certaines règles de composition. »¹⁹ A partir de ce postulat, Nyman expose cinq exemples de procédés, avouant lui-même que sa liste « n'est par nécessité que partielle car toute tentative de classer un phénomène aussi inclassable et (bien souvent) insaisissable que la musique expérimentale est forcément partielle [...]. »²⁰ Cette phrase est intéressante car tenter de classer ce qui justement par définition se veut en rupture avec toute attitude scientifique de classification peut sembler vain. Cela dit le questionnement de la notion de procédé est pertinente ne serait-ce que pour comprendre ce qui provoque « les actions dont l'issue est inconnue »²¹ comme le suggère Cage. Ainsi allons-nous interroger les cinq procédés décrits par Nyman à la lumière de l'attitude de Palestine face à ce questionnement.

Le premier procédé évoqué par Nyman est celui qu'il nomme *procédés d'opération du hasard* rendu célèbre par John Cage qui utilisa le *Yi-King* (l'ancestral livre chinois des oracles). John Cage interrogeait le *Yi-King* pour répondre à des questions sur l'organisation de son matériau comme pour *Music of change* ou *Mureau*, qui date respectivement de 1951 et 1971. Nyman évoque d'autres exemples :

« L'examen des imperfections du papier (*Music for piano* de 1952-1956) ; l'impression aléatoire de formes sur le Plexiglas et des lectures entreprises pour obtenir divers résultats (*Variation I-III et IV* de 1958-1967) ; une carte du ciel (*Atlas Eclipticalis* de 1961-1962) et l'ordinateur (*HPSCHD* de 1969). D'autres compositeurs ont utilisé ce type de procédés du hasard : des tables de nombres aléatoires ou encore l'annuaire téléphonique doivent être employés dans *Poem* (1960) de La Monte Young, et dans *Voicepiece* (1967) de Christopher Hobbs, des techniques aléatoires sont utilisées pour produire un programme d'actions vocales différent pour chaque exécutant.

¹⁹ Michael NYMAN, *op. cit.*, p. 23

²⁰ *Id.*, p. 25

²¹ *Ibid.*

Georges Brecht emploie un jeu de cartes battues dans *Card Piece for Voices* (1959) et Cage fait de même dans *theatre piece* (1960). L'importance des méthodes du hasard employées par Cage dans les années 50, si l'on croit Dick Higgins, réside dans le déplacement du "matériau à distance du compositeur qui le laisse être déterminé par un système que lui-même a déterminé. Et la véritable innovation vient de l'accent mis sur la création d'un système" (ou d'un procédé) . »²²

Nous comprenons ici que l'utilisation du hasard et surtout sa prise en considération dans l'élaboration du système compositionnel fait partie intégrante de la démarche expérimentale. Or l'attitude de Palestine face au hasard est ambiguë. Comme nous l'avons dit concernant l'absence de notation dans la musique de Palestine, il n'établit ni système ni règle autre que le processus qu'il développe lui-même. Il est important de dire ici que Palestine est initialement l'unique interprète de ses pièces musicales et même quand il délègue une partie du geste musical, ce qui arrive rarement et sera exposé dans une autre partie de la thèse, les exécutants qui l'accompagnent sont purement au service du processus pensé par Palestine, ils ne « l'interprètent » pas. Cela étant posé, le hasard est tout de même présent dans la pensée de Palestine. Dans sa pièce *Schlingen-Blängen* pour orgue, Palestine fait lentement évoluer une nappe sonore constituée de différentes notes de l'orgue bloquées au moyen de cales en bois qui maintiennent les touches désirées enfoncées. Cela permet une production continue de la masse sonore, ainsi Palestine peut jouer avec les tirants de registres de l'instrument afin d'en varier les timbres, il peut rajouter des touches et même actionner des parties des claviers non-bloquées par des cales directement avec les mains (pas nécessairement avec les doigts mais avec l'ensemble de la paume ou du poing, Palestine utilisant volontiers des clusters). Si le processus est défini, nous pourrions presque dire « écrit » au sens de « fixé dans l'idée », une part d'aléatoire, de hasard est tout de même très présente car l'objectif de l'œuvre est de faire rentrer en résonance, pourrait-on dire en collision les harmoniques surgissant des différentes couches sonores de l'orgue entre elles et avec

²² Michael NYMAN, *op. cit.*, p. 25, 26.

l'acoustique de l'église dans laquelle la pièce est exécutée (cette œuvre est exécutée exclusivement dans les églises pour la richesse des propriétés acoustiques de tels lieux) . C'est en fonction de ce que Palestine entend (il se place volontiers en position de spectateur pendant l'évolution de la pièce qui acquiert une certaine autonomie) qu'il agit sur l'évolution de la pièce en ajoutant de nouvelles touches bloquées, en jouant avec les tirants ou en jouant directement de l'instrument. Mais il n'est pas totalement maître des effets psycho-acoustiques résultants de la superposition de couches entre elles, elles-mêmes réverbérées par l'acoustique de l'église, évidemment différente d'une église à l'autre. Une grande partie de la pièce musicale résulte donc des propriétés acoustiques du lieu dans lequel elle est exécutée. En ce sens Palestine use du hasard dans cette pièce mais a *posteriori* de l'élaboration intellectuelle de l'œuvre. Le geste sur l'instrument et la progression musicale de l'œuvre sont délibérés mais le résultat final est en parti aléatoire en fonction de l'acoustique du lieu mais également de la capacité de Palestine à adapter les actions qu'il exécute malgré un processus pensé et défini en amont.

- Procédés humains

Nous passerons assez vite sur la question du procédé humain qui peut se résumer en la phrase suivante : « il s'agit de procédés qui permettent à chaque exécutant d'explorer un matériau, donné ou suggéré, à son propre rythme. »²³ En ce qui concerne Palestine, comme explicité précédemment il est quasiment toujours l'interprète de ses pièces qui ne sont guère fixés par une partition ou même une durée (sauf bien entendu quand il s'agit d'une œuvres électroacoustique fixée sur support). L'élaboration de ses œuvres passe donc toujours par une exploration du matériau et du processus qu'il décide de développer sans autre médiateur que sa propre personne, par les gestes qu'il choisit de réaliser durant le cheminement de

²³ Michael NYMAN, *op. cit.*, p. 27.

l'œuvre.

- Procédés contextuels

« Ceux-là sont liés à des actions dépendantes de conditions imprévisibles et de variables qui naissent au sein de la continuité musicale. »²⁴ C'est par cette première phrase que Nyman définit les procédés contextuels. Elle s'applique entièrement à ce qui fut déjà énoncé à propos de *Schlingen-Blängen* par rapport au hasard. La pièce n'existe en partie que par le contexte physique, le lieu dans lequel elle va être exécutée, l'église devient le dispositif de diffusion du son et la pièce, se développant sur du temps long (elle peut durer six heures), gagne en autonomie au fur et à mesure du déploiement des harmoniques dans l'église, baignée du flux continue d'accords et de clusters de l'orgue et qui s'emplit d'un méta-accord d'une telle complexité harmonique que la masse sonore échappe à Palestine. Et c'est en se plaçant dans la même situation d'écoute que l'auditeur, laissant l'orgue résonner seul, les touches bloquées par les cales en bois, qu'il décide d'intervenir de telle ou telle façon pour tenter de modeler cette matière musicale devenue autonome par le processus d'accumulation de strates sonores qu'il a enclenchées, imprévisible et toujours variable. En ce sens l'art de Palestine valide ce procédé.

- Procédés de répétition

« Ceux-là utilisent la répétition prolongée comme unique moyen de faire naître le mouvement. »²⁵ Cette première phrase de Nyman nous fait directement penser à une autre œuvre de Charlemagne Palestine, sa pièce *Strumming music* pour piano qui fonde la base de son processus sur la répétition d'octaves, de quintes et de quartes alors que la touche de réverbération du piano est enfoncée. Ce matériel musical relativement rudimentaire est joué assez rapidement, assez régulièrement

²⁴ Michael NYMAN, *op. cit.*, p. 27, 28.

²⁵ Michael NYMAN, *op. cit.*, p. 29.

mais sans pulsation précise. Ainsi, au fur et à mesure des accumulations d'octaves et de quintes ainsi que du temps qui s'écoule, les notes résultantes de l'action sur les touches du piano se noyant dans la réverbération provoquée par la pédale enclenchée, c'est une nappe sonore constituée des harmoniques supérieures des notes jouées sur le clavier qui se donne à entendre et de la même façon que pour la masse sonore de l'orgue, elle se meut dans une grande complexité harmonique résultante de l'accumulation et de la collision entre elles de toutes ces harmoniques. Se dégage alors une sorte de mélodie d'harmoniques mise en mouvement et née de la répétition du matériau de base enclenché via l'action de Palestine sur le clavier, la pédale enfoncée. Le geste et la résultante du geste ne sont alors plus liés par un lien de cause à effet direct, le premier par la répétition engendre la seconde qui devient autonome car également constituée de la profusion d'harmoniques précédemment jouées mais toujours présentes dans la nappe sonore grâce à la pédale enclenchée.

- Procédés électroniques

Par « procédés électroniques » Nyman entend en fait dispositif se servant de l'électronique au service de la création de la matière sonore lors de l'élaboration d'une œuvre. Palestine réalisa de nombreuses pièces de musique électronique en se servant de synthétiseurs, Moog, Buchla, Serge, Arp ou Oberheim. Aussi aujourd'hui encore il propose des œuvres avec dispositif électronique comme sa pièce *Piano et électronique* donnée en concert au festival *Présences électroniques* à Paris en 2010. Ici encore Palestine semble s'inscrire à sa façon dans les procédés décrits par Nyman.

3. De la notion de moment unique

Nyman poursuit sa tentative de définition de la musique expérimentale en expliquant son concept de moment unique comme suit : « Les procédés engendrent des configurations momentanées qui sitôt survenues appartiennent déjà au passé : le compositeur expérimental s'intéresse non pas au caractère unique de la *permanence* mais au caractère unique de moment. »²⁶ Il poursuit en citant Jung, citation retranscrite ici car extrêmement éclairante.

« Le moment réel et réellement observé apparaît davantage aux yeux des chinois anciens comme une légère coïncidence que comme le résultat clairement défini de procédés causés en chaîne. Le centre d'intérêt semble être la configuration formée par des événements dus au hasard au moment de l'observation et pas du tout les raisons hypothétiques qui semblent expliquer la coïncidence. Alors que l'esprit occidental examine, soupèse, sélectionne, classe, isole prudemment, la perception chinoise du moment englobe la totalité jusqu'aux plus petits et insignifiants détails, car tous sont les ingrédients qui forment le moment observé. »²⁷

Intéressons-nous à cette idée de moment unique appliquée à Palestine. Nous avons vu à propos de la question des procédés qu'il existait une grande part d'indétermination dans l'élaboration de ses œuvres, indéterminations relatives au lieu dans lequel l'œuvre est jouée, aux choix humains lors de l'exécution indépendants de toute contrainte puisque la pièce n'est pas écrite bien que pensée dans un processus défini à l'avance mais jamais entièrement fixé, à l'attitude du public dont les bruits font partie intégrante de la pièce (pour *Schlingen-Blängen* qui dure quasiment six heures, le public est libre de déambuler dans l'église à sa guise, de rentrer et de quitter l'enceinte, aussi il n'est pas dans une situation

²⁶ Michael NYMAN, *op. cit.*, p. 29, 30.

²⁷ Carl GUSTAV JUNG, cité par Nyman, *op. cit.*, p. 30.

purement spectatorielle et de réception , il est actif dans son écoute par ses déplacements qui se donnent à entendre du moins lorsque le niveau sonore le permet). De plus le processus de la pièce lui-même tend vers l'indétermination puisque Palestine ne maîtrise pas entièrement toute la superstructure harmonique qui émerge des accumulations de strates sonores qu'il réalise tout au long de la durée de la pièce, aussi chaque représentation de l'œuvre est en ce sens tout à fait unique, l'œuvre est en fait même une accumulation successive de moments uniques, aucun de ces moments n'étant cernés par la fixité d'une partition, ni par un dispositif qui obligerait le public à faire silence, etc. Le moment unique est une des recherches fondamentales de Palestine qui finalement explore dans les processus qu'il enclenche le « son d'or », son qu'il conceptualise comme le son divin fantasmé qui créerait un lien invisible entre l'homme et l'absolu universel. Toute la quête de Palestine peut en partie se comprendre par cette recherche de l'unicité absolue du moment.

4. *L'identité de l'œuvre expérimentale*

Dans la continuité de ce questionnement sur l'unicité du moment, Michael Nyman interroge l'identité de l'œuvre expérimentale qui *a fortiori* par le niveau d'indétermination qu'elle possède, est changeante en fonction de son exécution, changeante également lors de sa réception car les matériaux sonores mis en jeu dans sa réalisation seront toujours différents malgré l'exact similarité du processus ou de la partition qui conditionnent l'existence de la pièce. Nyman prend l'exemple de la pièce *Treatise* de Cardew dont la partition se compose de symboles graphiques non musicaux qui n'ont aucune signification propre mais « sont interprétés dans le contexte de leur rôle dans la totalité. »²⁸ Ainsi

²⁸ Cornelius CARDEW, cité par NYMAN, *op. cit.*, p. 31. Voir à ce sujet : Cornelius CARDEW, *Treatise Handbook*, Edition Peters, Londres, 1971.

« l'exécutant peut choisir, par exemple, de réaliser, pour un cercle, quelque son, mouvement ou geste plus ou moins circulaire [...] Chaque exécutant est invité par l'absence de règle à créer ses corrélations personnelles entre vision et son. Elles changeront naturellement d'une représentation à l'autre, dont l'échelle temporelle sera totalement différente. »²⁹

On comprend ici la difficulté à définir l'identité d'une telle pièce, aussi Nyman en appelle une nouvelle fois à la pensée de Cage pour nous éclairer.

« Une exécution d'une composition qui est indéterminée dans son exécution est nécessairement unique. Elle ne peut être répétée. Quand elle est exécutée une seconde fois, son issue est autre que ce qu'elle a été. Ainsi rien n'est accompli par une telle exécution puisque cette exécution ne peut être saisie en tant qu'objet temporel. »³⁰

Nyman prend également l'exemple de *Fontana Mix* de Cage expliquant bien que deux versions de cette même pièce ne se ressembleront en aucun cas. Il différencie ces cas de ceux de pièces comme *Cartridge Music*, toujours de Cage, *Runthrough* de Behrman ou *Vespers* de Lucier pour lesquelles les sons produits au travers des différentes versions pourront permettre l'identification de la pièce malgré de nombreuses différences pour d'autres paramètres.

Les pièces de Palestine non fixées sur support renvoient davantage à cette seconde catégorie du fait que le matériau mis en jeu par Palestine d'une version à l'autre de *Schlingen-Blängen* est toujours le même : le même accord d'orgue bloqué comme nappe fondamentale à partir de laquelle se développe le reste du processus. Cela dit, la pièce ne peut être saisie comme « objet temporel » comme le dit Cage car sa durée par exemple dépend du bon vouloir de Palestine. Elle se développe en principe sur du temps long, assez long pour laisser les résonances harmoniques rentrer en collision et créer ce magma sonore désiré par le musicien,

²⁹ Michael NYMAN, *op. cit.*, p. 31.

³⁰ John CAGE cité par NYMAN, *op. cit.*, p. 31.

cette alchimie sonore qui justement donne son identité à l'œuvre. Mais à part ce principe premier, Palestine, en fonction de ses désirs mais aussi des contraintes liées à la représentation, peut choisir d'écourter ou d'allonger l'œuvre comme bon lui semble. Ainsi chaque version de *Schlingen-Blängen* aura une durée différente sans compter que son essence même au-delà de sa durée sera également différente à chaque fois car la contingence des effets harmoniques liés aux différentes églises dans lesquelles la pièce est jouée ainsi que les différents orgues sur lesquels elle sera interprétée (chaque orgue étant tout à fait unique) confèrera à l'œuvre une unicité qui constitue son identité. L'identité de la pièce se situe dans son polymorphisme harmonique et temporel combiné à un processus et à une finalité qui eux restent inchangés d'une version à l'autre, c'est-à-dire cette volonté de Palestine de faire sonner l'église de toute part et de baigner l'auditeur dans le flux continu d'harmoniques résultantes de la superposition des strates sonores. La même analogie peut se faire pour ses différentes œuvres employant un instrument acoustique.

5. Du temps musical dans l'œuvre expérimentale

La question de la temporalité semble aller de pair avec celle de l'identité puisque l'aspect polymorphe des œuvres expérimentales entraîne par voie de conséquence des interprétations changeantes aux durées tout à fait différentes d'une version à l'autre d'une même pièce. Nyman cite dans son paragraphe concernant le temps une phrase de Cage et une autre de Christian Wolff qui nous semblent tout à fait éclairantes. Voici celle de Cage :

« La fin, et le commencement, seront déterminés au cours de l'exécution, non par les exigences internes à l'action mais par les circonstances du concert en question. Si les autres pièces au programme prennent quarante-cinq minutes du temps et que quinze minutes supplémentaires sont requises pour que la longueur du concert soit correcte, *Duo II for Pianists* peut durer quinze minutes. Si seules cinq minutes sont disponibles, il ne durera que cinq minutes. »³¹

Et celle de Wolff :

« Les commencements et les fins ne sont pas des points sur une ligne mais les limites du matériau d'une pièce [...] qui pourraient être atteintes à n'importe quel moment de l'exécution. Les frontières de la pièce sont exprimées, non pas comme moments du temps marquant une succession, mais comme marges d'une projection spatiale de la structure sonore totale. »³²

A partir de ces deux réflexions, envisageons le temps chez Palestine dans *Schlingen-Blängen*. On peut dans un premier temps s'interroger sur la question du commencement de la pièce. En effet, Palestine fait en sorte que l'auditeur entende dès son entrée dans l'église où le concert est donné la nappe de l'orgue dans son état « fondamental », premier en quelque sorte, sans qu'y soient superposées d'autres strates. Il n'y a pas réellement de commencement, au sens d'un début marqué par un premier geste musical, ce premier geste fut réalisé en amont de l'arrivée de l'auditeur comme s'il s'agissait d'une installation sonore autonome qui irradie l'église de son. Ensuite, il n'y a pas à proprement parler d'événement temporel marqué dans cette œuvre de Palestine, elle fonctionne en glissements et superpositions si lentes et évolutives de strates sonores que l'auditeur ne peut se repérer temporellement dans la durée d'écoulement de l'œuvre même de façon approximative. Tout au plus est-il capable de trouver la pièce longue si à un moment il ressent de l'ennui. Si tel est le cas, il n'est pas entré dans ce que

³¹ John CAGE, cité par NYMAN, *op. cit.*, p. 34.

³² Christian WOLFF, cité par NYMAN, *op. cit.*, p. 34. Voir à ce sujet : Christian WOLFF : *New and Electronic Music in Audience*, Vol. 5, n°3, Été 1958.

recherche Palestine : la tentative d'amener à un état de transe³³ où les notions de temps et même d'espace s'abolissent. D'ailleurs, l'auditeur ennuyé qui trouve le temps long pourra ressentir cela au bout de deux, dix ou cinquante minutes, cela est propre à chacun et ne lui apportera aucune indication précise sur la durée de la pièce car nous pouvons faire l'hypothèse que cet auditeur quittera le lieu du concert avant la fin (nous prenons l'hypothèse d'un auditeur lambda mais guère d'un chercheur en musicologie qui même face à l'ennui resterait en situation d'écoute, un chronomètre à la main, pour évaluer la durée). Mais pour l'auditeur sur qui l'œuvre fonctionne, il rentrera dans une contemplation auditive de l'œuvre qui à coup sûr le déconnectera de toute sensation de temps qui passe ou du moins deviendra-t-il incapable dans mesurer même approximativement l'écoulement tant la pièce se meut dans un faux statisme. Elle évolue en fait continuellement mais de façon quasi imperceptible même si cette imperceptibilité première permet quand même d'arriver à un certain point de bascule où l'auditeur ressent bien l'évolution du matériau musical (par l'augmentation du volume sonore ou par la perception d'un épaississement de la masse harmonique). Ces moments que nous appelons « point de bascule » sont inhérents à chaque auditeur qui peut les percevoir à des moments différents en fonction de sa propre attitude psychologique face à l'œuvre. Nous comprenons ici ce que dit Wolff, il n'y a ni début ni réellement de fin dans cette œuvre, à part peut-être le moment où l'église replonge dans le silence et quand bien même, ce silence est relatif pour deux raisons : d'une part le public continue de produire du son par ses déplacements à la fin de l'œuvre, mais surtout, un tel silence après une telle profusion de son a valeur de son, comme un retour au son de l'église sans le son tout puissant de l'orgue qui la remplit d'harmoniques. Et puis notons comme le souligne Cage que la pièce de Palestine s'accommode des contingences, là où Cage parle de contingences liées aux programmes du concert, on peut parler de la contingence liée au support sur lequel la musique est diffusée. Pour *Schlingen-Blängen*, sa première sortie en disque propose une version s'accommodant de la durée d'un

³³ Nous reviendrons plus tard comment est ici pensée le terme « transe ».

disque compact sans pour autant, du moins du point de vue de l'essence même de l'œuvre, perdre de sa pertinence par rapport à une version plus longue car le processus de développement de la nappe initiale reste respectée, mais dans un temps plus court que lorsqu'il s'agit d'une version donnée en concert. Bien entendu l'œuvre ainsi retranscrite sur disque perd une partie de son identité car l'auditeur du disque ne perçoit pas la richesse des résonances harmoniques qui ne peuvent être perçues que dans l'église lors d'une représentation *in situ*. Comme le dit Cage parlant d'une composition indéterminée dans son exécution, « l'enregistrement d'une telle œuvre n'a pas plus de valeur qu'une carte postale ; elle donne connaissance d'une chose qui est arrivée, alors que l'action était une non-connaissance de quelque chose qui n'était pas encore arrivé. »³⁴ Nyman dans sa partie sur l'identité parle également des inquiétudes de Cardew face à l'enregistrement.

« Par son expérience avec AAM, il découvre qu'il est impossible d'enregistrer avec une quelconque fidélité une musique qui émane en fait de la salle dans laquelle elle est exécutée- de sa taille, de sa forme, de ses propriétés acoustiques, et même de la vue qu'on peut avoir depuis la fenêtre, puisque ce que produit un enregistrement est un phénomène distinct, quelque chose de finalement beaucoup plus étrange que l'exécution elle-même. "Ce que nous entendons sur une cassette ou sur un disque est effectivement la même exécution, mais arrachée à son contexte naturel". »³⁵

Pour en terminer avec cette notion de temps, Nyman cite Feldman qui parle de « temps dont l'existence est non structurée [...] le temps tel qu'il existe avant que nous ne mettions nos pattes dessus [...] nos esprits, notre imagination, au dedans. »³⁶ Il y a clairement quelque chose de cet ordre dans la pièce pour orgue de Palestine comme dans la majeure partie de son travail. Le temps n'est pas structuré ni

³⁴ John CAGE, cité par NYMAN, *op. cit.*, p. 32.

³⁵ Michael NYMAN, *op. cit.*, p. 32.

³⁶ Morton FELDMAN, cité par NYMAN, *op. cit.*, p. 36. Voir à ce sujet : Morton FELDMAN, *Between Categories*, in *The Composer*, I:2, Londres, septembre 1969.

articulé car il n'y a dans *Schlingen-Blängen* ni de découpage métrique préalable (rappelons qu'il n'y a pas de partition) ni même de successivité de gestes qui permettrait de mesurer même empiriquement le temps qui passe. En effet, le découpage métrique de la musique occidentale permet d'organiser la succession de gestes musicaux qui, tous mis bout à bout, confèrent à l'œuvre sa forme. Or à travers cette forme définie où se sont déroulées un certain nombre d'actions, il est possible pour l'auditeur de mesurer le temps par sensation, même très approximativement. Dans *Schlingen-Blängen* il n'y a pas de repère, pas de point d'encrage pour l'imagination ou la pensée qui se retrouve dans l'incapacité de mesurer une temporalité de la pièce qui semble évoluer dans un immuable statisme, et pourtant il y a bel et bien progression du matériau via des gestes, mais ces gestes sont déconnectés de toute concaténation de notes. Et ils ne se donnent pas à entendre, car ils ne se succèdent pas mais se superposent. Il n'y a donc plus de progression horizontale du temps d'un point A à un point B car la pièce n'a pas réellement de commencement, l'auditeur rentre directement en contact avec le son dont la progression et la structuration se fait par la verticale, par l'amplification progressive de la masse sonore, mais il n'y a plus de défilement horizontal du temps. Nos esprits et imaginations pour reprendre la terminologie de Feldman sont dépourvus de leurs repères habituels, et l'auditeur ne peut aborder la pièce que par la contemplation du son, même les gestes du « musicien exécutant Palestine » ne peuvent guère nous aider à nous repérer dans le temps car ce dernier est caché, l'organiste étant quasiment toujours dissimulé dans une église. Ainsi, il n'existe aucun intermédiaire entre le son et nos oreilles, ce son arrivant sans structuration préalable autre que celle créée en directe par Palestine qui lui-même, lorsqu'il donne à entendre sa pièce se place tout autant dans les rôles de compositeur mais également d'exécutant et surtout d'auditeur.

B. L'ACTE D'EXÉCUTER DE LA MUSIQUE EXPÉRIMENTALE

Nous passerons plus rapidement sur ce point que soulève Nyman dans la mesure où il traite essentiellement de l'exécutant face à l'œuvre expérimentale. Or dans le cas de Charlemagne Palestine il est quasiment exclusivement le seul exécutant de ses propres œuvres. Aussi interroger la place ou l'attitude de l'interprète face à son œuvre n'a que peu de sens. Par contre il est tout à fait pertinent de montrer ce qui est mis en jeu par Palestine lors de l'exécution de ses pièces. Comme précédemment il s'agira surtout pour nous d'articuler la pensée de Nyman avec l'œuvre *Schlingen-Blängen*.

1. *Tâches relatives à l'exécution*

Dans un premier point, Michael Nyman interroge l'idée des tâches auxquelles sont confrontés les interprètes de musique expérimentale à partir de l'idée fautive d'après lui selon laquelle la musique expérimentale donne un sentiment de liberté face à l'exécution. Il exprime cela comme suit :

« Les gens tendent à penser que puisque, dans les limites posées par le compositeur, n'importe quoi peut arriver, la musique obtenue est forcément inconsiderée, peu méthodique ou négligée. Or ce n'est pas une attitude que Cage qualifiait de "négligence quant au résultat" que lègue la musique expérimentale aux meilleurs de ses exécutants/compositeurs/auditeurs, mais plutôt celle d'une participation et responsabilité d'un genre rarement présent dans le reste de la musique. »³⁷

³⁷ Michael NYMAN, *op. cit.*, p. 38.

L'idée de l'auteur est ici d'affirmer que l'attitude expérimentale nécessite une véritable discipline qui certes est différente de celle que requiert la lecture d'une partition traditionnelle mais qui n'en reste pas moins contraignante et exigeante. L'un des exemples que donne Nyman est celui d'*Anima 7* de Takehisa Kosugi qui est une œuvre dans laquelle l'interprète doit exécuter n'importe quelle action le plus lentement possible. Il donne à lire un rapport de John Tilbury qui exprima ses difficultés à exécuter une telle œuvre. En effet, comment procéder pour être certain de réaliser l'action le plus lentement possible ? Et surtout quand débute le geste ? A quel moment sommes-nous dans l'action, à quel moment en sortons-nous ? Réaliser avec sincérité et sérieux une telle pièce nécessite un questionnement en amont très large et complexe ainsi que des réponses précises. En l'occurrence Tilbury décida d'avoir recours à un chronomètre afin de mesurer le temps qu'il prit pour jouer un *si* bémol sur le clavier. Cet exemple illustre avec simplicité les problèmes que peuvent susciter une œuvre expérimentale quant aux tâches qu'elle requiert lors de sa réalisation. Dans le cas de Palestine et de *Schlingen-Blängen*, la question de la participation et de la responsabilité de l'exécutant est pleine et entière, avec la limite exprimée en début de paragraphe : Palestine est à lui seul « l'exécutant/compositeur/auditeur » de sa musique. Cette limite étant posée, en tant qu'exécutant de son œuvre il se doit d'accomplir ses tâches avec le plus de minutie et de concentration possible car c'est à cette unique condition que la pièce peut fonctionner auprès des auditeurs. Les tâches d'exécution pour *Schlingen-Blängen* sont à la fois simples dans l'idée comme pour *Anima 7* mais nécessitent pour leurs réalisations une très grande concentration. D'abord il y a le premier accord à poser, celui par lequel les auditeurs de la pièce rentreront littéralement dans l'œuvre puisque comme expliqué plus tôt, l'œuvre a déjà débuté avant que le public ne pénètre l'église. L'exécution de ce premier accord est le geste qui peut se rapprocher le plus d'un geste « classique » dans la mesure où il est entièrement et arbitrairement choisi par Palestine, sans que ne rentre en compte d'autres facteurs, et même s'il n'est pas écrit, il peut être considéré comme le geste qui donne son

identité à l'œuvre, geste qui reviendra par-delà ses différentes exécutions. Mais au-delà de ce premier geste, Palestine quitte la posture de « compositeur » pour celle « d'exécutant/auditeur » car l'exigence du processus, qui met en jeu l'imperceptible évolution, lente et progressive de l'œuvre par accumulation de strates sonores, implique pour Palestine une écoute équivalente à celle du public. Car c'est en fonction de la façon dont sonne son premier accord par rapport aux caractéristiques de l'orgue et de l'église qu'il va ensuite « sculpter » le son en fonction des exigences inhérentes à l'œuvre. La tâche de Palestine sera alors de rendre son accumulation assez lente et progressive, pour que cette dernière apparaisse le moins possible aux oreilles de l'auditeur. Cela nécessite une extrême délicatesse dans l'exécution, les touches doivent être rajoutées avec lenteur, parcimonie, alors que les évolutions du timbre par l'activation de tel ou tel tirant doit également se faire à bon escient et avec la même exigence de maîtrise et de précision sans quoi l'effet de continuum désiré dans la pièce se trouverait brisé. Palestine passe donc continuellement d'une situation d'écoute à une situation d'exécution car la seconde ne peut être bien réalisée que par la première, il n'y a pas d'autre moyen de réaliser la pièce. En effet, en l'absence de partition ou d'un accompagnement sur support de diffusion, le bon déroulement du processus ne passe que par la réception de ce dernier. Les tâches que Palestine se donnent (bloquer les touches, actionner les tirants) sont autant une conséquence que l'origine de ce qu'il entend et donne à entendre au public.

2. Des difficultés imprévisibles rencontrées lors de l'exécution

Nyman explique ici que d'une consigne apparemment simple peut surgir une difficulté gigantesque. Il prend l'exemple de *X for Henry Flynt* de La Monte Young qui est une pièce non écrite du début des années soixante dans laquelle un

son puissant doit être répété aussi uniformément, aussi régulièrement et aussi fortement que possible un nombre relativement important de fois. A la suite de Cardew qui s'interroge sur la pièce, nous pouvons poser les questions suivantes : qu'est-ce qui sert de modèle à l'uniformité ? Est-ce le premier son ou alors chaque son devient-il le modèle de celui qui lui succède ? Ainsi, Nyman explique ceci :

« Dans le cas initial, le premier son doit rester gravé dans l'esprit en tant qu'idée mentale dont doivent se rapprocher autant que possible les sons restants. Si on choisit la seconde méthode, il faut prêter une attention de tous les instants afin d'assimiler les diverses variations accidentelles au moment même où elles surviennent [...]. Cette tâche d'assimiler et d'entretenir les variations accidentelles, si elle est menée logiquement, exige des pouvoirs de concentration et de technicité surhumains. Mais il faut se souvenir qu'alors que l'uniformité ("la plus grande possible") est réclamée, ce qui est désiré est la variation. "C'est simple, la variation désirée est ce qui résulte de la tentative humaine (et non surhumaine) d'uniformité."»³⁸

Mettons en parallèle cette réflexion sur la pièce de Young avec *Strumming music* pour piano de Palestine. Ici, comme pour *Schlingen-Blängen*, Palestine interprète lui-même la pièce. Pourtant des difficultés imprévisibles sont rencontrées en fonction de la représentation de la pièce. En effet *Strumming music* demande à l'interprète de rentrer dans un état proche de la transe³⁹ afin de dépasser la douleur

³⁸ Michael NYMAN, *op. cit.*, p. 41.

³⁹ Au sens où l'entend Gilbert Rouget quand il définit la transe comme « un état de conscience qui a deux composants, l'un psychophysiologique, l'autre culturel », dans son ouvrage : *La musique et la transe. Esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et des possessions*, Paris, Gallimard, réédition revue et augmentée, 1990. On pense également à la définition donnée par Guillaume Kosmicki, lui-même s'appuyant sur celle de Georges Lapassade donnée dans son ouvrage : *La transe*, collection *Que sais-je ?*, Paris : PUF. « l'association d'un état modifié de conscience (EMC) et de son acceptation culturelle, le fait de le susciter et de l'intégrer dans une culture donnée à l'aide "dispositif d'induction sociale, [de] systèmes de croyances, et [de] rituels, par lesquels un EMC devient une transe. » Citation extraite de : Guillaume KOSMICKI, « Transe, musique, liberté, autogestion », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], 21 | 2008, mis en ligne le 17 janvier 2012, consulté le 09 janvier 2017. URL : <http://ethnomusicologie.revues.org/1185>

et l'épuisement physique : l'œuvre est fondée sur un martèlement continu du clavier avec les mains jouant des octaves, des quartes et des quintes, cela à un tempo relativement élevé bien que non régulier. Palestine pendant cet exercice frappe littéralement le piano aussi peut-il arriver que sa main saigne (surtout lors des premières représentations de l'œuvre) tant la violence de l'attaque du clavier est réelle. Nous comprenons bien ici la difficulté physique qui réside dans l'exécution d'une telle pièce, sachant qu'on peut la considérer comme en partie imprévisible car si Palestine sait quel type de geste sera employé dans la pièce il n'est pas entièrement maître de l'état dans lequel sa transe va l'amener, il est comme détaché de lui-même lors de ces représentations, comme en connexion avec l'énergie du moment aussi l'intensité physique mise en œuvre dans l'exécution d'une telle pièce est en partie imprévisible et possède intrinsèquement une réelle difficulté, notamment du point de vue de l'endurance physique, surtout que la pièce n'a pas de longueur déterminée, si les harmoniques résultantes de la pédale du piano bloquée incitent Palestine à prolonger « son voyage sonore », celui-ci doit s'y contraindre, tout l'enjeu esthétique de sa pièce réside en l'apparition de ces harmoniques supérieures qui s'épanouissent en toute autonomie, comme libérées par le labeur du clavier intensément martelé.

Michael Nyman évoque ensuite deux caractéristiques que nous ne commenterons pas concernant Palestine, il s'agit de ce qu'il nomme *l'élément ludique et les règles et leur interprétation (subjective)*. Ces deux catégories qui ne manquent pas de pertinence sont inopérantes concernant Palestine car renvoient à une partition écrite par un compositeur en vue d'un interprète. Or Palestine n'écrit pas ses œuvres dont il est l'unique interprète à part dans le cadre de rares exceptions qui seront abordées dans la deuxième partie de ce travail de thèse.

3. *Penser l'instrument comme configuration totale*

Nyman poursuit en interrogeant le rapport qu'entretiennent les compositeurs expérimentaux avec l'instrument en prenant l'exemple du piano. Selon lui on est passé de « jouer du piano » au « piano comme source sonore ». Sans oublier de dire qu'un compositeur expérimental peut tout à fait utiliser le piano de façon classique (il évoque Morton Feldman), Nyman expose comment le piano devint plus qu'un instrument à claviers avec notamment les expériences de John Cage : le piano préparé, où le piano trouve son timbre altéré par l'insertion d'objets entre ses cordes ou en l'exposant à des traitements électroniques dont le plus simple reste l'amplification. Ainsi le piano devient un instrument à percussion qu'on actionne grâce au clavier. Mais pas seulement, les compositeurs expérimentaux prirent également conscience de la possibilité de jouer directement sur les cordes de l'instrument ou même sur le bois ou le métal qui le constitue. Ainsi Cage encore une fois en donne un bon exemple pour l'accompagnement de *The wonderful widow of eighteen springs*, où il y exécute des actions percutantes de l'extrémité des doigts et des articulations contre le couvercle fermé du piano. Il y a donc ici prise de conscience de l'entière du piano, en fait prise de conscience du piano comme objet complexe et non comme instrument de musique dont la façon d'être joué est dictée par la tradition musicale. Cet objet complexe peut servir d'instrument ou de surface sur laquelle interagir de différentes façons, et s'il est utilisé comme instrument, la façon de l'actionner et d'en exploiter les sons s'émancipera désormais du simple rapport des mains aux claviers.

Pour créer le lien avec Palestine, les deux exemples de pièces citées tout au long de cette partie apparaissent toujours pertinents. Commençons par *Strumming music* qui emploie un piano. Finalement l'utilisation du piano est relativement classique car il s'agit d'actionner le clavier à l'aide des mains afin de créer le son. Mais deux choses nous rapprochent d'une configuration élargie de l'instrument. D'abord le mode de jeu : Palestine ne joue pas du piano mais il le frappe, un peu à

la façon du carillonneur qu'il fut dans sa jeunesse, ainsi la technique qu'il emploie n'est pas tant pianistique que percussive à l'instar de *Phase Patterns* de Steve Reich où ce dernier parle de « tambouriner littéralement sur le piano »⁴⁰. Outre cette conception percussive du piano, Palestine bloque la pédale de réverbération du piano ce qui provoque la tenue des harmoniques résultantes des touches jouées. C'est cela qui par la répétition des notes crée la couche supérieure d'harmoniques qui semble se détacher du reste de l'action sur le piano. Cette autonomie des harmoniques supérieures est due à l'enfoncement maintenu de la pédale de réverbération, action absolument inadéquate dans le cadre de l'utilisation classique du piano. Ainsi Palestine utilise le piano dans une configuration expérimentale.

De même il détourne l'orgue de son utilisation classique lorsqu'il décide pour *Schlingen-Blängen* de bloquer les touches de l'orgue pour créer cette nappe de son continu. Si d'une certaine façon il détourne le piano pour en faire un instrument à percussion, nous pouvons également affirmer qu'il détourne l'orgue pour l'utiliser comme un synthétiseur. En réalité nous affirmons cela car nous savons que Palestine en est arrivé à utiliser l'orgue de cette façon suite à ces expériences avec les oscillateurs et les synthétiseurs. Il s'est rendu compte que bloquer ainsi les touches de l'orgue permettait de créer un continuum sonore tel qu'il les envisageait avec ses synthétiseurs, avec un rendu sonore très proche et même supérieur en de nombreux points de vue. Ainsi l'utilisation de l'orgue est ici détournée, Palestine n'en joue pas de façon classique en appliquant ces doigts sur le clavier, respectant des doigtés. Il bloque les touches pour que l'orgue devienne diffuseur de sons, qu'il peut ensuite traiter via les tirants comme s'il manipulait les potentiomètres d'un synthétiseur. C'est la pensée moderne de la musique électroacoustique qui lui permet d'envisager l'orgue dans une nouvelle configuration, point qui sera traité en profondeur dans la seconde partie de ce travail.

⁴⁰ Expression prêtée à Reich par Nyman sans que nous en ayons établi la source.

4. *Penser la musique en tant que silence, actions, observations et sons*

Les quatre termes de cette catégorie de la pensée de l'exécutant selon Nyman correspondent à eux seuls à une description ultra concise des enjeux présents dans *Schlingen-Blängen*. D'abord le public de cette pièce ne connaît jamais le silence, sauf celui de la fin de la représentation même si comme expliqué plus haut ce dernier a valeur de son, tant l'empreinte du flux sonore continu émanant de l'orgue pendant plusieurs heures semble encore imprégner entièrement l'église, comme y fait écho la citation suivante de Palestine :

« Le silence est quelque chose de mordant. À mon avis le silence le plus intéressant est celui qui s'installe après un événement choquant, surprenant, car on le perçoit d'une façon physique. »⁴¹

Quand le public rentre dans l'église, il existe déjà un accord, l'accord primordial que Palestine a enclenché sur l'orgue. Du moment qu'il le bloque et le laisse se diffuser dans l'église, c'est que le rituel a commencé, et personne en tant que public réceptionnant une œuvre n'a pu y assister. Peut-être qu'un fidèle ou un touriste présent à ce moment ont pu assister inconsciemment à ce passage du silence à l'action, mais absolument pas dans la posture du public récepteur d'un début de concert. Une fois la première action posée, l'établissement de cet accord originel, toute la pièce de Palestine s'articule entre l'action, l'observation et le son. En effet la moindre action telle que bloquer une touche supplémentaire ou agir sur un tirant ne dépendra que de l'observation du développement de la nappe sonore et de son évolution que Palestine aura effectuée au préalable, se plaçant en

⁴¹ Citation extraite de l'entretien de Charlemagne PALESTINE réalisé le 7 mai 2012 par Fabrizio ROTA, disponible via : <http://fuori--campo.blogspot.fr/p/pagina-1.html> [consulté le 15 décembre 2016].

situation d'auditeur. A l'inverse, en fonction de ce qui se passe dans le son, Palestine entreprendra telle ou telle action puis se replacera en état d'observation pour de nouveau « se renseigner auprès du son » afin de savoir quelle sera la prochaine action. Il s'agit donc d'un éternel aller-retour entre ces trois notions tout au long du déroulement de la pièce qui ne connaît en réalité aucun silence.

Enfin Nyman termine cette section sur les exécutants en s'interrogeant sur qui sont les interprètes de la musique expérimentale. Il se rend compte que rare sont les musiciens de musique expérimentale qui ne sont qu'interprète, il évoque Tilbury et Tudor au début de sa carrière. Sinon la plupart des interprètes de musique expérimentale sont eux-mêmes compositeurs, certains interprètes devinrent même compositeur en explorant les nouvelles formes de langage qu'ils découvraient comme interprète. En ce qui concerne Palestine, il est l'interprète de ses propres propositions musicales peut-être comme le dit Nyman « parce que le plus court chemin pour donner vie à leurs œuvres était de les réaliser eux-mêmes. »⁴² De plus, Palestine n'a jamais joué que sa propre musique comme il l'affirme dans le film *The Golden Sound*⁴³ qui lui est consacré.

⁴² Michael NYMAN, *op. cit.*, p. 49.

⁴³ *The Golden Sound* est un film documentaire d'Anne MAREGIANO de 2011 consacré à Charlemagne Palestine. Edition DVD : Re-Voir

C. ÉCOUTER LA MUSIQUE EXPÉRIMENTALE

Nous arrivons ici au troisième élément de la « trinité » de composition de Cage. Nous avons compris à la suite de Nyman et en examinant l'acte de composer et d'exécuter la musique expérimentale qu'elle s'affranchit « de la structure informative standard émetteur/vecteur/receveur, propre aux formes de musique occidentale, met en avant une fluidité sans précédent des rôles de compositeur/exécutant/auditeur. »⁴⁴ Nyman explique que dans la musique expérimentale, « le rôle du spectateur/récepteur est de plus en plus souvent accaparé par le compositeur. »⁴⁵ Cela s'applique entièrement à l'attitude de Charlemagne Palestine lorsqu'il joue *Schlingen-Blängen*, il est autant auditeur, spectateur et récepteur de sa pièce qu'un membre du public car sa pièce gagne une certaine autonomie par l'orgue dont les touches sont bloquées et qui joue donc « de lui même » avec comme partenaire l'église à travers laquelle le son s'épanouit. Palestine est en situation d'écoute avant d'interagir avec l'orgue. De même lorsque Palestine réalise des œuvres électroniques, il « sculpte » le son à la recherche du « *golden sound* » mais finalement il est davantage spectateur de ses propres expériences, c'est un empirisme pur. Cage disait ceci : « Faites la distinction entre la musique "ancienne" dont vous parlez, qui se préoccupe de *conceptions* et de leur *communication*, et cette nouvelle musique, qui, elle, se préoccupe de la *perception* et de son éveil en chacun de nous. »⁴⁶ Cette phrase s'applique entièrement à la démarche de Palestine qui revendique ne pas intellectualiser son approche du son au profit du fait de le ressentir, de le percevoir au-delà de la pensée mais directement par le corps et le senti. Il y a une dimension très physique dans la musique de Palestine. Une recherche d'impact sur le corps car les oreilles ne sont pas uniquement liées au cerveau, mais à tout le corps, c'est au corps que s'adresse une pièce telle que *Schlingen-Blängen*, elle

⁴⁴ Michael NYMAN, *op. cit.*, p. 50.

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ CAGE, cité par NYMAN, *op. cit.*, p. 51.

vient envelopper l'auditeur, de la tête au pied et le corps participe de la réception de la pièce, d'ailleurs l'auditeur est très actif dans la réception d'une telle œuvre, ce qui peut déplaire. Cela renvoie à cette autre phrase de Cage que Nyman met en exergue :

« La plupart des gens pensent qu'ils ne font rien du tout quand ils entendent une pièce de musique mais que quelque chose leur est fait. Or c'est faux, et nous devons organiser notre musique, nous devons organiser notre art, nous devons tout arranger, je pense, de telle manière que les gens comprennent qu'ils sont eux-mêmes en train de faire toutes ces choses, et non en train de les subir. »⁴⁷

Cette phrase semble trouver un écho certain dans l'œuvre de Palestine et plus particulièrement dans sa pièce pour orgue car l'œuvre impose une participation active de la part de celui ou celle qui la reçoit. En effet, la complexité harmonique qui résulte de la superposition des strates sonores, formées par l'accumulation de touches bloquées et de timbres enclenchés par les tirants, est telle que l'auditeur ne peut recevoir l'entièreté de la pièce : les oreilles et le cerveau sont saturés d'informations. Ainsi l'auditeur s'invente son propre parcours harmonique dans cette multiplicité de chemins harmoniques possibles mais qu'il est impossible de suivre en intégralité tant la masse sonore est complexe. Si une partie du travail est faite inconsciemment par notre cerveau qui de toute manière n'est pas capable de prendre en compte autant d'informations harmoniques en même temps (Pierre Boulez ne pouvait pas dépasser la reconnaissance de quatorze notes jouées simultanément, ce qui est énorme mais encore loin des phénomènes acoustiques qui se produisent dans *Schlingen-Blängen*), l'autre partie du travail est bel et bien le fruit de la participation active de l'auditeur qui, comprenant qu'embrasser la pièce dans son entièreté harmonique est une chose vaine, décide de s'aventurer dans la pièce en y créant ses propres chemins.

⁴⁷ CAGE, cité par NYMAN, *op. cit.*, p. 52.

Comme le notent François J. Bonnet et Gérard Pelé :

« L'expérimentation de procédures ou de dispositifs ne recouvre donc qu'une réalité partielle de l'expérimentation sonore. Or, des modalités musicales toutes autres peuvent souscrire à l'appellation « expérimental ». Prenons l'exemple de la compositrice Éliane Radigue. Chez elle (mais on pourrait également convoquer des gens comme Phill Niblock ou encore Charlemagne Palestine), l'expérience a moins lieu dans l'élaboration d'un dispositif ou d'un processus compositionnel que dans l'écoute même du rendu sonore de l'œuvre, dans l'épreuve même de la musique. Pour le dire autrement, l'expérimentation ne se loge plus au stade poétique de l'œuvre mais bien au stade esthétique. Ce qui signifie, en toute logique, que l'acteur de l'expérience, l'expérimentateur, en somme, n'est plus tant le compositeur que l'auditeur lui-même ; le compositeur pouvant être, à la limite, son propre auditeur. [...] l'auditeur d'œuvres expérimentales, telles que celles d'Éliane Radigue, va puiser en elle, en lui et en son écoute, les fluctuations, les altérations perceptives et affectives qui vont se surimprimer au flux musical, véritable réceptacle ou véhicule sonore. L'écoute est bien, alors, le lieu d'une expérience où s'opère ou tout du moins cherche à s'opérer, une métamorphose de l'auditeur lui-même, et c'est là l'enjeu profond de cette modalité expérimentale de la musique. L'auditeur est donc soumis à l'épreuve de la musique. »⁴⁸

Cette réflexion, qui vient confirmer ce qui fut affirmé avant, a en plus le mérite d'introduire un lien entre Charlemagne Palestine, Éliane Radigue et Phill Niblock, lien qui sera amplement développé dans la seconde partie du mémoire.

1. De la notion de mise au point

La mise au point selon Cage, « c'est l'aspect que l'on remarque ». Nyman explique ce concept de la façon suivante :

⁴⁸ François BONNET, Gérard PELÉ, *art. cit.*, p. 164.

« La mise au point, c'est cette femme qui, en 1952 au happening du Black Mountain College, demanda à Cage où se trouvait la meilleure place assise, et qui se vit répondre qu'elles étaient toutes pareillement bonnes puisque de "chacune d'entre elles vous pouviez voir quelque chose de différent". La mise au point c'est écouter attentivement, dans la musique de Steve Reich, les changements de motifs qui émergent graduellement du procédé de répétition. La mise au point c'est se promener physiquement ou en perception autour d'une représentation à activités multiples données par le Scratch Orchestra. »⁴⁹

Nyman continue en précisant que « l'importante décentralisation de l'espace musical et physique opérée par Cage rapproche davantage la musique de la peinture »⁵⁰ en poursuivant avec la citation suivante de Cage :

« Remarquez que la jouissance d'une peinture moderne n'attire pas votre attention sur le centre d'intérêt mais tout autour de la toile et cela sans suivre de parcours particulier. Chaque point de la toile peut être utilisé comme commencement, poursuite ou terme de votre observation. »⁵¹

On comprend donc ici que pour Cage « rien n'est fait à l'auditeur, puisque le compositeur n'organise pas les choses dans l'intention que tout soit fait *pour* lui, la responsabilité quant à *la façon dont* il entend ou voit repose fermement sur le fonctionnement de sa propre perception. »⁵² Georges Brecht ajoute que « tout acte d'imagination ou de perception est en lui-même un arrangement, et qu'il est donc impossible d'empêcher qui que ce soit de faire des arrangements. »⁵³

Nous sommes ici au cœur de la problématique de la musique expérimentale comme la pense Nyman à partir de la pensée de Cage. Il existe une infinité de manières de recevoir en tant qu'auditeur une œuvre expérimentale car cela fait

⁴⁹ NYMAN, *op. cit.*, p. 53.

⁵⁰ *Id.*, p. 54.

⁵¹ CAGE, cité par NYMAN, *op. cit.*, p. 54.

⁵² NYMAN, *op. cit.*, p. 54.

⁵³ George BRECHT, cité par NYMAN, *op. cit.*, p. 54. Voir à ce sujet GEORGE BRECHT, *Chance Imagery*, Something Else Press, New York, 1966.

partie de son essence de laisser à l'auditeur un rôle fort dans la recréation par lui-même de l'œuvre au moment de sa réception. Quand Cage affirme que chaque place est la bonne pour écouter la pièce qui sera proposée au public, il affirme du même coup qu'il n'existe pas de direction précise à la pièce, il n'existe pas non plus de place optimale pour recevoir l'œuvre ce qui signifie que l'œuvre ne se déploiera pas selon tel ou tel effet acoustique désiré par le compositeur qui s'entendrait physiquement de façon optimale à tel ou tel endroit. Au contraire, l'œuvre porte en elle une infinité de possibles et se déploiera sans autre but que d'être reçue de façon unique par chaque auditeur. C'est exactement ce qui se passe lors de la réception de *Schlingen-Blängen*, chaque auditeur recevra l'œuvre de façon unique en fonction de l'endroit dans lequel il se trouvera dans l'église, en fonction de son attitude pendant la pièce, car il pourra décider de rester immobile pendant l'entière représentation de l'œuvre ou bien décider de bouger dans l'église, ce qui est tout à fait possible dans le cadre d'une représentation donnée volontairement dans un espace propice à la déambulation et qui n'est pas configuré dans une disposition concertante, avec une scène en face d'un public figé. Quand Nyman évoque les changements de motifs qui émergent graduellement des procédés de répétition lors d'une écoute attentive d'une œuvre de Steve Reich, cela évoque ce que provoque l'écoute prolongée et attentive des continuums qui résultent de la nappe sonore que crée Palestine avec l'orgue. En fait, à partir d'un certain moment d'accumulation de strates à l'intérieure de la nappe, la complexité harmonique se fait si dense et si continue que l'oreille attentivement fixée sur cette nappe entendra une multiplicité de variations, internes à cette dernière, elle entendra des mélodies formées par la rencontre des différentes couches supérieures d'harmoniques, et cela même sans l'intervention de Palestine, c'est-à-dire sans même qu'il n'ajoute de nouvelles touches bloquées ou n'interviennent sur les registres. C'est par la profusion d'harmoniques livrée simultanément que se crée cette multitude sonore dans laquelle l'oreille de chacun percevra, en fonction de sa concentration mais aussi de sa capacité de réception et

de sa volonté de participation active à son audition, une infinité de cheminements mélodiques et harmoniques possibles et de variations internes à la masse sonore créée par Palestine. Nous avons déjà fait écho à la citation de Nyman qui évoque le fait de se promener physiquement ou en perception autour de la représentation, *Schlingen-Blängen* de Palestine y invite automatiquement car la pièce est systématiquement jouée dans une église sans qu'aucune instruction ne soit livrée au public ne l'obligeant à rester immobile (n'oublions pas que dans ses représentations en « grand format » la pièce peut durer près de six heures).

La citation de Cage qui évoque la peinture moderne rentre également en écho avec la démarche de Palestine qui, nous le verrons plus loin dans cette thèse, a porté beaucoup d'intérêt à la peinture du vingtième siècle et de ses contemporains. Ainsi surgit le parallèle entre l'attitude expérimentale décrite par Cage et Palestine qui propose via *Schlingen-Blängen* que le centre d'intérêt soit dispatché dans l'espace. C'est l'église toute entière qui est donnée à entendre par les incessantes réverbérations continues du son de l'orgue. L'église entière résonne de ces harmoniques s'accumulant dans l'espace et qui se donnent quasiment « matériellement » à entendre, comme si elles devenaient palpables. Aussi l'attention ou le centre d'intérêt est dispersé partout dans l'église et n'est pas focalisé sur la source première du son donc sur l'orgue. Palestine désire englober l'auditeur dans un « océan sonore » qui submerge l'église, comparable à la façon dont il se sentait enveloppé par les toiles de Rothko en les observant.

Palestine place l'auditeur à l'intérieure de cette masse sonore, ce dernier est englobé dans une masse sonore si riche et dense harmoniquement que s'il choisit d'entrer dans la pièce, ce sera par un chemin possible parmi une infinité d'autres, celui de sa propre perception et réception de l'œuvre et de son propre cheminement à l'intérieure d'elle. Cela fait écho à la citation de Brecht concernant l'imagination, la perception et la notion d'arrangement. Celle-ci s'applique entièrement à *Schlingen-Blängen* car chaque auditeur se fera son propre arrangement mental par rapport à sa perception de l'œuvre et à la façon dont il se

l'arrange à lui-même par le biais de son imagination. En effet la pièce se développe dans une telle complexité harmonique impossible à embrasser entièrement pour l'oreille humaine que chaque auditeur déambule dans sa propre perception de la pièce en fonction de sa sensibilité et réceptivité par rapport à tel ou tel effet acoustique généré par la masse sonore réverbérée entre les murs de l'église. C'est d'ailleurs également comme cela que Palestine recrée constamment sa pièce par l'imagination et sa perception qui réarrange chaque fois le même processus de base en fonction du moment. Ce qui confère à chaque représentation de la pièce son unicité, son perpétuel renouvellement dans le présent, ce qui est fondamental pour Palestine.

2. *Musique et Vie*

Nyman termine sa réflexion sur l'écoute en évoquant le lien entre musique et vie, prédominant pour John Cage, essentielle à la démarche expérimentale et également pour Palestine comme on le verra davantage dans la seconde partie de la thèse. Ici, commentons simplement ces deux citations. Nyman d'abord qui déclare :

« Cela explique la prédilection de Cage pour un art qui "imite la nature dans sa façon d'opérer", plus précisément, la *natura naturata* spontanée – plutôt que la *natura naturans* classifiée – et rend compte de l'importance, dans la musique expérimentale, des procédés opérationnels qui garantissent une musique survenant comme de son propre accord, sans l'assistance d'un maître, projetée par des forces naturelles. »⁵⁴

Et Morse Peckham affirme : « Une œuvre d'art est tout champ de réception qu'un

⁵⁴ NYMAN, *op. cit.*, p. 56.

individu utilise comme occasion d'exercer le rôle de spectateur /récepteur d'art. »⁵⁵

Si nous réfléchissons à la citation de Cage à la lumière de *Schlingen-Blängen* et de ce que nous en avons déjà dit jusqu'à présent, le lien entre la pensée du premier et l'œuvre de Palestine apparaît immédiatement. Palestine configure l'orgue de façon à ce que ce dernier puisse produire le son par lui-même sans qu'il n'ait besoin d'intervenir pendant de longs laps de temps. « la musique survenant comme de son propre accord » évoque l'attitude de Palestine face à l'entremêlement des harmoniques supérieures que provoque sa superposition de couches sonores à l'orgue. Il admet ne pas maîtriser toute la complexité qui résulte d'un dispositif qu'il a certes enclenché. Il y a donc une « assistance d'un maître » mais très relative et ponctuelle. Ponctuelle parce que Palestine passe de longs moments sans agir sur l'instrument, il est alors en situation d'écoute, de récepteur et la pièce acquiert pendant ces moments de l'autonomie, cette dernière étant amplifiée par l'aléatoire évolution de la nappe des harmoniques supérieures. Ce n'est qu'à certains moments de l'œuvre que Palestine décide de bloquer une touche supplémentaire, actionner un tirant ou même jouer directement via le clavier. Mais cette assistance est « relative » car jamais Palestine n'est maître de tout ce qui se déroule lors d'une représentation de la pièce, le rendu de cette dernière étant intrinsèquement lié à l'acoustique du lieu, au son de l'orgue et à la façon dont chacun reçoit l'œuvre. La question de la réception de la pièce renvoie à la citation de Peckham, Palestine semble en effet utiliser l'église baignée de la masse sonore qu'il crée via l'orgue comme « champ de réception » dans lequel « il exerce le rôle de spectateur/récepteur d'art en tant que premier récepteur de la pièce ». Palestine écoute et découvre son œuvre comme le public à chaque représentation, la seule différence entre le public et lui résidant dans le fait qu'à d'autres moments de l'œuvre il en devient l'exécutant lorsqu'il agit sur l'orgue. Il n'en devient pas réellement le compositeur, Palestine préférerait être qualifié de

⁵⁵ Morse PECKHAM, cité par NYMAN, *op. cit.*, p. 56. Voir à ce sujet : Morse PECKHAM, *Man's Rage for chaos : Biology, Behaviour and the Arts*, Chilton Book Co, Philadelphie, et Schocken Books, New York, 1967 (poche).

« sculpteur sonore », sculptant harmoniquement via le son de l'orgue les contours de l'église dans laquelle l'œuvre se joue. Enfin nous montrerons plus loin dans la thèse que la musique de Palestine a plus à voir avec la « vie » qu'avec l' « art », au sens de l'art comme activité séparée de la vie quotidienne, d'une part parce que Palestine ne crée pas de séparation entre sa musique, ses installations, ses performances, ses vidéos, comme si toute sa vie était une grande performance, comme si sa maison était une installation. De plus son œuvre musicale a sûrement plus à voir avec des rituels tribaux (même si Palestine parle de tribus de sa propre invention pour le paraphraser) qui font partie intégrante de la vie de la tribu auquel ils se réfèrent plutôt qu'avec la notion d'œuvre d'art communément admise en occident qui est séparée de la vie en tant qu'objet placé comme miroir de la vie.

D. CONSÉQUENCES MUSICALES ET ANTÉCÉDENTS DE LA MUSIQUE EXPÉRIMENTALE

1. Des notions d'œuvre et de dispositif

Dans cette partie de son ouvrage Nyman établit selon lui les principales différences entre l'avant-garde européenne et la musique expérimentale américaine, et ce en faisant souvent fi de tout souci d'objectivité. Il sera invoqué ici pour la première fois la pensée du directeur de recherche de la thèse en établissant un parallèle entre ce chapitre de Nyman et ceux consacrés à la charnière entre l'œuvre et le dispositif, dans l'ouvrage *Heuristique musicale, contribution pour une nouvelle discipline musicologique* de Ricardo Mandolini.

Car ce dont parle Nyman à travers cette question des conséquences musicales et de la différence entre l'attitude avant-gardiste européenne et expérimentale américaine semble correspondre à ce que Mandolini nomme le passage de l'œuvre au dispositif. Nyman commence par comparer les deux citations suivantes datant de 1958, la première est de Stockhausen et la seconde de Christian Wolff :

« [Dans le sérialisme total en général] tous les éléments ont des prérogatives égales dans le procédé de création et, d'un son à l'autre, renouvellent constamment *toutes* leurs caractéristiques [...]. Si d'un son à l'autre la hauteur, la durée, le timbre et l'intensité varient, la musique finit par devenir statique : elle change extrêmement rapidement, nous traversons constamment et très rapidement la totalité du domaine de l'expérience, et nous nous retrouvons ainsi dans un état d'activité en suspens, la musique "s'immobilise". Quand nous voulions articuler de plus longues phases temporelles, le seul moyen était de laisser une caractéristique sonore prévaloir sur toutes les autres pendant un certain moment. Cependant, dans les circonstances d'alors, cela aurait contredit radicalement les caractéristiques sonores. La solution trouvée fut de distribuer dans l'espace, parmi différents groupes de haut-parleur ou d'instruments, des phases temporelles, de longueurs variées, de ce type de structure sonore homogène. »⁵⁶

Wolff quant à lui affirme :

« Cette musique, qu'elle soit électronique ou non, a pour qualité remarquable la monotonie et l'irritation qui l'accompagne. La monotonie peut reposer dans la simplicité ou la délicatesse, la force ou la complexité. La complexité tend à la neutralisation ; le changement continu produit une certaine uniformité. La musique a un caractère statique. Elle ne va dans aucune direction particulière. Rien ne se rapporte nécessairement au temps comme mesure d'une distance entre un point du passé et un point du futur, et encore moins à la continuité linéaire. Il n'est pas question d'aller quelque part, de progresser, d'arriver de quelque part en particulier, de tradition ou de futurisme. Il n'y a ni nostalgie ni anticipation. »⁵⁷

⁵⁶ Karlheinz STOCKHAUSEN, cité par NYMAN, *op. cit.*, p. 56, 57, voir à ce sujet : Karlheinz STOCKHAUSEN, « Actualia », in *Die Reihe*, Vol. 1., Bryn Mawr, Pennsylvanie, 1958.

⁵⁷ Christian WOLFF, cité par NYMAN, *op. cit.*, p. 57, voir à ce sujet : Christian WOLFF, « New Electronic Music », in *Audience*, Vol. 5, n°3, Été 1958.

Nyman explique que l'avant-garde européenne et la musique expérimentale des années 50 partagent quelques points communs : « uniformité, stase, et absence de direction » sont des « conditions communes » aux œuvres de cette période donnée des deux courants. Ce sur quoi il attire notre attention est l'attitude quasi opposée qu'adopte les deux compositeurs cités face à ce constat. Stockhausen est ennuyé par cette situation, il la trouve « indésirable » car cette autonomie des sons amenée par le sérialisme intégral l'empêche de pleinement exercer son talent de compositeur, c'est-à-dire l'empêche d'être entièrement maître des relations qu'il souhaite établir entre les sons. Ce qui fait dire ceci à Nyman :

« Théoriquement le compositeur contrôlait ses matériaux, mais en dépit (ou à cause) de la rigidité de son système de contrôle, les sons tendaient à développer, en masse, leur propre vie de substitution. Afin de recouvrer la maîtrise de ses sons, il dut recourir à d'autres moyens pour les organiser, façonner leur mouvement et leur identité. Le système classique et son prolongement contemporain [...] est essentiellement un système de *priorités* qui établit des relations entre ses composants et où une chose est définie selon son contraire. »⁵⁸

L'œuvre musicale occidentale est donc organisée et objectivée au préalable par le compositeur, même dans le cas d'œuvres ouvertes telle que la *Klavierstück II* de Stockhausen, la *3^e Sonate pour piano* de Boulez ou encore les *Archipels* de Boucourechliev. Comme l'explique Ricardo Mandolini :

« Les partitions fonctionnaient comme des maquettes où les séquences étaient écrites mais pas les articulations entre elles, ce qui donnait aux interprètes un grand nombre de possibilités combinatoires, les règles de combinaison étant prédéterminées par les compositeurs eux-mêmes. La comparaison entre les différentes versions de la même œuvre aurait pu établir un critère de légitimation esthétique. Mais à la difficulté de pouvoir jouer plusieurs versions dans le même concert, s'ajoutait le manque de critère de comparaison pour un public totalement étranger à la problématique combinatoire.

⁵⁸ Michael NYMAN, *op. cit.*, p. 57, 58.

Comme, de surcroît, les combinaisons possibles étaient décidées par le créateur sans autre critère que son libre arbitre, la discussion sur le supposé gain en liberté devenait intenable. »⁵⁹

Mandolini étaye son propos en invoquant Daniel Charles :

« Il serait malaisé d'exempter de cette critique les œuvres qu'on dit ouvertes : la liberté de l'exécutant y est trop souvent illusoire, elle fonctionne comme un moyen en vue d'une certaine fin – elle-même inchangée, dans son esthétisme. »⁶⁰

De même il affirme que l'interprète ne peut pas aborder une interprétation de ce genre de pièce sans « idée préconçue » comme le suggérait Stockhausen dans ses instructions pour l'interprétation de sa *Klavierstück II*. Mandolini s'appuie sur la citation suivante de Francis Bayer :

« Comment imaginer qu'un interprète qui a travaillé des partitions aussi complexes dans l'agencement de leurs structures et de leurs articulations internes que les *Archipels* puisse conserver une sorte d'ingénuité virginale lorsqu'il s'apprête à les exécuter en public ? Sa naïveté ne peut être que feinte ; dès lors elle ne saurait être qu'artificielle, donc inauthentique. »⁶¹

Mandolini précise que l'œuvre ouverte est une sorte de réponse en forme d'alternative à la question du « hasard incontrôlé » qui posait un réel problème aux sérialistes. Il affirme qu'il s'est produit « un conflit [...] entre une esthétique d'œuvre héritée de la tradition et une esthétique du dispositif qui commençait à

⁵⁹ Ricardo MANDOLINI, *Heuristique musicale. Contributions pour une nouvelle discipline musicologique*, Le Vallier, Éditions Delatour France, 2012, p. 68.

⁶⁰ Daniel CHARLES, *Gloses sur John Cage*, 10/18, Paris, Union Générale d'Éditions, 1978, p. 39. Citation extraite de : MANDOLINI, *op. cit.*, p. 69

⁶¹ Francis BAYER, *De Schoenberg à Cage*, Paris, Éditions Klincksieck, 1981, p. 168, note de bas de page n°84. Citation extraite de : MANDOLINI, *op. cit.*, p. 69

voir le jour.»⁶² Ainsi selon lui, le compositeur européen malgré son désir « d'escamoter la subjectivité du processus créateur »⁶³ n'a pas su « renoncer au contrôle qu'il doit exercer sur sa pièce »⁶⁴. Ce qui renvoie à ce qu'affirmait Nyman à propos de Stockhausen. Francis Bayer de nouveau invoqué par Ricardo Mandolini affirme ceci :

« Tout se passe comme si le souci de préserver à tout prix la notion d'œuvre, que l'on retrouve chez les musiciens européens, les empêchait de courir pleinement l'aventure de la liberté, comme si l'attachement traditionnel au caractère statique des musiques formelles ou formalisées ne pouvait être transgressé et constituait de ce fait un obstacle insurmontable à l'établissement d'une musique véritablement dynamique. »⁶⁵

Revenons à Nyman qui explique que les systèmes de priorités présents dans la musique écrite classique et contemporaine de l'avant-garde européenne débouchent sur une « série de fonctions », il prend comme exemple précis le cas du thème de clôture dans la musique tonale classique. Après nous avoir rapidement rappelé le rôle de ce dernier dans la musique tonale, Nyman affirme :

« Avec le développement de la tonalité dans la première partie du XX^e siècle, la musique a perdu tout recours à ce fonctionnalisme musical de type précis ; mais le besoin d'arranger ou d'entendre quelque chose dans le contexte d'autre chose (ou en apposition à cette chose) subsistait encore. »⁶⁶

Et en parlant de l'œuvre *Spiral* Nyman continue en affirmant que « pour Stockhausen, l'utilisation de l'espace était un moyen de conditionner ses sons,

⁶² Ricardo MANDOLINI, *op. cit.*, p. 69.

⁶³ *Ibid.*

⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁵ Francis BAYER, cité par MANDOLINI, *op. cit.*, p. 69, voir à ce sujet : Francis BAYER, *De Schoenberg à Cage*, Paris, Éditions Klincksieck, 1981, p. 178.

⁶⁶ Michael NYMAN, *Experimental music, Cage et Au-delà*, Paris, Editions Allia, 2005, p. 58.

façonner la masse sonore, de déterminer une chose relativement à une autre en toute connaissance de cause, et il y est parvenu en déplaçant des blocs de sons dans l'espace. »⁶⁷ Nyman continue en citant Cage à propos de son désir de séparer les instruments dans l'espace :

« [Cela] permet aux sons d'émaner de leurs propres centres et de s'interpénétrer d'une manière qui n'est pas enrayée par les conventions théoriques et harmoniques européennes sur les relations et les interférences entre les sons. Dans le cas des ensembles harmoniques de l'histoire musicale européenne, une fusion des sons était essentielle, les musiciens d'un ensemble étaient donc rapprochés autant que possible, afin que leurs agissements, générateur d'un objet temporel, soient effectifs. Dans le cas de l'exécution d'une musique indéterminée dans son exécution, si bien que les agissements des musiciens génèrent un procédé, aucune fusion harmonique des sons n'est essentielle. La non-obstruction des sons est essentielle [...] La séparation dans l'espace vise à encourager chaque exécutant à agir indépendamment [...]. »⁶⁸

Selon Nyman il y a donc une opposition entre les deux approches : « Cage suggère ainsi un procédé délibéré de *déconditionnement* afin que l'auditeur, grâce à la mobilité de sa conscience puisse éprouver librement les sons, à sa façon. »⁶⁹ En opposition « le procédé de conditionnement de Stockhausen ne laisse à l'auditeur que très peu de liberté puisque la plus grande partie de l'arrangement a été préparée à son attention »⁷⁰ dans le cas de *Spiral* par exemple. Cette opposition semble être la grande différence ontologique entre l'avant-garde européenne et l'approche expérimentale américaine, Stockhausen serait toujours dans une logique de l'œuvre malgré sa volonté de renouveler son vocabulaire en cherchant à manier de nouveaux matériaux sonores ? mais qui reste organisés selon une pensée déterministe alors que John Cage ne cherche plus à déterminer l'organisation des sons, il détermine uniquement un cadre ou un processus qui

⁶⁷ Michael NYMAN, *Experimental music, Cage et Au-delà*, Paris, Editions Allia, 2005, p. 58

⁶⁸ John CAGE, cité par Nyman, *op. cit.*, p. 58, 59.

⁶⁹ Michael NYMAN, *op. cit.*, p. 59.

⁷⁰ *Ibid.*

permettra aux sons qui en résulteront d'exister et de se relier entre eux sans que le compositeur n'intervienne. L'acte compositionnel réside ici dans l'élaboration du dispositif. Ainsi Cage affirme :

« Je considérerai qu'il existe entre les sons des relations comme il en existe entre les gens et que ces relations sont beaucoup plus complexes que tout ce que je pourrais indiquer. Ainsi en déclinant simplement la responsabilité d'établir des relations, je maintiens la relation. Je préserve la situation dans ce qu'on pourrait appeler une complexité naturelle qui peut être observée d'une manière ou d'une autre. »⁷¹

Stockhausen quant à lui exprime ceci :

« Il y a tant de compositeurs qui pensent que vous pouvez prendre n'importe quel son et l'utiliser. Cela est vrai à condition de pouvoir effectivement le prendre pour l'intégrer et finalement créer une certaine harmonie et un certain équilibre. Sinon cela impose [...]. Vous pouvez intégrer quantité de forces différentes dans une pièce, mais quand elles commencent à se détruire les unes les autres et qu'il n'y a pas d'harmonie établie entre elles, c'est que vous avez échoué. Vous devez être capable d'intégrer les éléments et non simplement de les exposer pour voir ce qui arrive. »⁷²

Nyman commente ces deux citations en soulignant précisément parmi les propos de Stockhausen ce que seraient selon l'auteur les « mots-clés » de l'avant-garde européenne : « intégrer », « harmonie » et « équilibre », qui impliquent que l'établissement des relations reste à la charge du compositeur, tandis que Cage est bien plus disposé à les laisser se développer naturellement. Ainsi d'après Nyman, les procédés de la musique expérimentale auraient un effet « d'aplanissement et de brouillage de la perspective musicale. »⁷³ Par conséquent il n'existe plus de

⁷¹ John CAGE, cité par NYMAN, *op. cit.*, p. 59, 60.

⁷² Karlheinz STOCKHAUSEN, cité par NYMAN, *op. cit.*, p. 60.

⁷³ *Id.*, p. 61.

« direction » dans la musique résultant de tels procédés. Cage nous apprend ceci :

« Nous connaissons deux moyens de brouiller l'attention : la symétrie est l'un d'entre eux ; le second est l'ensemble dont chaque infime partie est un échantillon de ce que vous pouvez trouver ailleurs. Dans les deux cas, vous avez au moins la possibilité de regarder où bon vous semble, et non là où quelqu'un a convenu que vous deviez regarder. »⁷⁴

Toujours selon Michael Nyman, « la forme devient donc un assemblage, la croissance une accumulation de ce qui s'est amoncelé dans l'espace temporel de la pièce. La *succession* (omnidirectionnelle) est la procédure souveraine en opposition à la *progression* (directionnelle) des autres formes de la musique artistique post-Renaissance. »⁷⁵

Enfin, citons Chrisitan Wolff, dont Nyman rapporte les propos afin de clore son chapitre consacré aux conséquences musicales de la pensée expérimentale.

« Qu'est-ce qui est, ou semble être, nouveau dans cette musique ? On y trouvera une préoccupation pour une certaine forme d'objectivité, un quasi-anonymat – le son montre de quoi il est capable. La musique est un résultant qui existe simplement dans les sons que nous entendons, sans que ne lui soit donnée la moindre impulsion par l'expression du moi ou de la personnalité. Ses intentions sont différentes, ne provenant ni de la psychologie ni d'un souci du dramatique. Ni encore de propos littéraires ou picturaux. Pour au moins quelques-uns de ces compositeurs, l'intention ultime est d'être libérés du talent artistique et du goût. Mais cela ne rend pas leurs œuvres « abstraites » pour autant, car rien n'est finalement renié. L'expression personnelle, la dramatique, la psychologie et tout ce qui s'en rapproche ne font simplement pas partie des calculs initiaux du compositeur, ils sont au mieux gratuits. »⁷⁶

⁷⁴ John CAGE, cité par NYMAN, *op. cit.*, p. 61.

⁷⁵ Michael NYMAN, *op. cit.*, p. 61.

⁷⁶ Christian WOLFF, cité par NYMAN, *op. cit.*, p. 62.

Cette réflexion entre en relation avec la citation suivante de Mandolini :

« [I]’une des principales contributions de John Cage au domaine des arts est sa conception heuristique de la musique comme une expérience de non vouloir [...] Selon Cage, les déterminations du compositeur doivent se limiter à l’élaboration d’un cadre conceptuel, à l’intérieur duquel peuvent se présenter plusieurs situations équiprobables, que le compositeur n’a ni prévues ni contrôlées [...] L’œuvre témoigne de son identification en relation à un répertoire d’actions et de matériaux, ce qui veut dire la construction sélective de sa propre image. L’esthétique du dispositif en revanche, essaye de bannir l’identification sélective de manière explicite, en évitant ainsi l’apparition d’un langage subjectif. Un dispositif musical consiste selon Cage en un ensemble de mécanismes, appareils, procédures et moyens qui aboutissent à créer l’imprévisible à chaque instant [...] L’œuvre et le dispositif sont deux manières différentes de considérer le temps de production artistique ; tandis que l’œuvre est un résultat qui impose une objectivation, celle-ci correspondant à un moment déterminé, le dispositif implique un processus continu d’élaboration. L’interaction, la communication et la participation des différents éléments qui interviennent restent plus importantes que l’objectivation d’un résultat. »⁷⁷

Cela dit, il existe une contradiction importante dans la pensée de Cage, comme le prouvent les deux citations suivantes du compositeur new-yorkais :

« On ne fait pas n’importe quelle expérimentation, mais on fait ce que l’on doit faire. »⁷⁸

« Quelle est la nature de l’acte expérimental ? C’est simplement une action qui met en évidence l’imprévisible. »⁷⁹

Aussi, cela amène Ricardo Mandolini à la réflexion suivante :

⁷⁷ Ricardo MANDOLINI, *Heuristique musicale. Contributions pour une nouvelle discipline musicologique*, Le Vallier, Éditions Delatour France, 2012, p. 70, 71.

⁷⁸ John CAGE, cité par MANDOLINI, *op. cit.*, p. 72, voir John Cage, *Silence*, Cambridge, Massachusetts et Londres, MIT Press, 1967, p.68.

⁷⁹ John CAGE, cité par MANDOLINI, *op. cit.*, p. 72, voir John Cage, *Silence*, Cambridge, Massachusetts et Londres, MIT Press, 1967, p.69.

« Ce qui est en jeu ici est très important, rien de moins que le positionnement du créateur en face de l'inconnu que porte son œuvre : ou bien il accepte *a priori* tout ce qui peut devenir à l'intérieur de l'œuvre par le simple fait de devenir, parce que l'imprévisibilité est l'intention, ou bien l'imprévisible s'insère pragmatiquement dans un projet pour le rendre utile. Cette utilité serait révélatrice d'un propos, d'une intention et d'une détermination préexistante, en contradiction ostensible avec la prétendue absence d'intention dans l'œuvre [...] L'intention, sans aucun doute, est bien à l'origine de tout projet de création. Mais elle peut s'avérer porteuse d'une volonté d'organisation susceptible de déterminer la relation et la hiérarchie des éléments qui composent l'œuvre. Ou, au contraire, elle peut se limiter à circonscrire un *cadre*, une délimitation conceptuelle à l'intérieure de laquelle les éléments vont se situer, sans qu'une volonté organisatrice ordonne leur disposition. Voilà la différence entre l'œuvre et le dispositif. »⁸⁰

En effet, il existe toujours un degré de détermination minimal : celui de décider de la part d'un compositeur de réaliser une pièce musicale sans quoi rien n'existerait. Pour reprendre l'exemple de 4'33 de Cage, ce dernier détermine un cadre dans lequel une infinité de sons peuvent potentiellement se donner à entendre mais cette potentialité résulte bel et bien d'un choix initial, celui de demander à l'exécutant de garder le silence. De même dans *Imaginary Landscape n°4*, si les sons résultants des manipulations sur les postes de radio sont bien imprévisibles et que la partition fut construite selon les méthodes du *i-ching*, livre des oracles chinois que consultait Cage pour réaliser ses compositions, la partition et les interventions des exécutants n'en reste pas moins structurées, ce qui confère à la pièce une part de détermination, cette détermination étant le cadre offert par Cage pour la libération des sons. Même une pièce musicale issue de l'esthétique du dispositif plutôt que de celle de l'œuvre garde tout de même en elle une part de « vouloir », le non-vouloir de Cage étant davantage un but à atteindre qu'une réalité en soi. Ce qui faisait dire à Cage :

« Je dis souvent que je n'ai aucun but et que je m'occupe de sons, mais, de

⁸⁰ Ricardo MANDOLINI, *op. cit.*, p. 73.

toute évidence, ce n'est pas le cas. Et pourtant c'est le cas. Je crois qu'en éliminant le but, j'augmente ce que j'appelle la perception. Donc mon but, c'est de me débarrasser du but. »⁸¹

Pour revenir à *Schlingen-Blängen* de Palestine, il nous semble qu'elle se situe entre la notion d'œuvre et celle de dispositif. Elle semble correspondre à la notion de dispositif dans le sens où Palestine organise un cadre, l'accord initial bloqué par les cales est un matériau qui confère à la pièce son identité, le reste est fonction de l'acoustique du lieu, de l'orgue entre autre. De plus, la pièce n'est pas fixée sur partition, elle n'est donc pas figée dans l'écriture. Cet accord de base que pose Palestine semble être la première action dont parle Cage à mettre en évidence l'imprévisible. Les actions suivantes qui donneront à entendre cette imprévisibilité sont les tirants qu'il actionnera en fonction de ce qu'il entendra et de la façon dont il désirera « sculpter » sa pièce en direct. C'est justement cela qui nous renvoie à l'esthétique d'œuvre. Palestine n'est pas dans le non vouloir absolu. Il fait des choix en direct de l'élaboration de l'œuvre qui relève d'une certaine forme de détermination : il détermine quel tirant actionner et à quel moment. Il détermine également ces actions pour faire évoluer la nappe sonore : action sur le clavier, rajout de note bloquée et ainsi de suite. Mais la durée de l'œuvre pendant le moment de sa représentation dépend du vouloir de Palestine, c'est ainsi qu'elle peut durer d'une heure à plus de cinq heures. Par contre, sa forme standard reste très similaire d'une version à l'autre. La forme générale de l'œuvre est tripartite. La première phase est en somme un long crescendo pendant lequel Charlemagne, partant de la situation initiale de l'accord premier, rajoute des notes et met en jeu de plus en plus de registres. La seconde phase est l'atteinte du climax de cette ascension, à partir duquel travaille Palestine. Une troisième phase sera celle du decrescendo pendant laquelle les tirants de l'orgue sont un à un repoussés, les

⁸¹ John CAGE, cité par MANDOLINI, *op. cit.*, p. 73, voir John Cage et Roger Reynolds, « Entretiens », in *Revue d'esthétique* n°13-14-15, Éditions Privat, 1988, p. 396.

notes supplémentaires sont retirées ce qui nous ramènera à l'accord premier et à la situation initiale. Ce parcours partant de la situation initiale, transitant par un long crescendo qui mène à une apogée liée à ce moment à une forme de stase, puis transitant de nouveau par un decrescendo menant à un retour à la situation initiale semble être une structure « figée », non pas sur la partition inexistante mais dans la pensée de Palestine, c'est ainsi qu'il mène le processus de la pièce et en cela confère également une partie de son identité à l'œuvre. En effet d'une version à une autre, cette forme ainsi décrite reste opérationnelle, sur une ou six heures. Ainsi *Schlingen-Blängen* nous semble davantage relever de l'esthétique du dispositif dans la mesure où la pièce n'est pas figée dans l'écriture. Le cadre et les actions soumises à lui entraînent de l'imprévisible et nous pensons aux effets psycho-acoustiques résultant de l'épaississement du continuum et de la façon dont celui-ci s'épanouit dans l'église où il est diffusé. De plus, la pièce n'est pas figée dans la partition, elle se meut au cours d'un processus plutôt que d'une forme fixe régie par l'écrit, qui lui donnerait son identité. Mais cette forme qui n'est pas fixe d'un point de vue temporel reste tout de même la même du point de vue structurelle et ce par choix de Palestine. De plus, si on peut aborder la pièce sous l'angle d'une succession temporelle, il faut bien admettre que la pièce progresse également de façon linéaire temporellement dans la mesure où elle se définit entre autre par cette forme en arche crescendo, stase, decrescendo. Ainsi, nous pouvons parler d'une succession temporelle d'actions qui se conjugue à une progression temporelle du développement ce qui renvoie à l'esthétique d'œuvre. *Schlingen-Blängen*, en ce sens, semble hybride ou plutôt à cheval entre les deux esthétiques même si la balance pencherait davantage vers une pensée du dispositif. Il s'agira dans la seconde partie de la thèse d'éclaircir ce point à l'aide des concepts de « vouloir fort » et de « vouloir flou » du compositeur face à l'œuvre musicale, proposés par Mandolini.

2. Exemples d'artistes pré-expérimentaux

Il s'agit ici de rapidement relever les approches théoriques et les musiciens qui selon Nyman seraient pré-expérimentaux en cela que leurs travaux débroussaillaient de nouvelles façons de concevoir l'élaboration de l'œuvre musicale soit par une refonte ou un renouvellement du vocabulaire soit carrément par une approche métaphysique du fait musical complètement neuve. Ainsi nous exposerons dans un premier temps les différents artistes évoqués par Nyman pour dans un second comparer l'approche musicale de Palestine par rapport aux diverses propositions artistiques et théoriques que nous aurons in. Cela étant posé, la phrase suivante de Cage semble appropriée pour l'ensemble des exemples qui suivront. Ici il parle de Charles Ives :

« Je tends à penser que l'influence n'est pas une suite de type ABC, c'est-à-dire allant de Ives à quelqu'un de plus jeune que Ives puis à des gens toujours plus jeunes, mais que nous évoluons plutôt dans une situation locale au sein de laquelle, par nos actions, par ce que nous faisons, nous sommes capables de voir ce que fait autrui sous un jour différent de ce que nous verrions si nous n'avions rien fait. Ce que je veux dire, c'est que la musique que nous composons maintenant influence la façon dont nous entendons et apprécions la musique de Ives davantage que la musique de Ives influence ce que nous faisons. »⁸²

Cette phrase de Cage nous permet de comprendre qu'il n'y a pas nécessairement de filiation directe qui partirait des artistes pré-expérimentaux que nous citerons après jusqu'aux approches de Cage puis de Palestine. Comme le dit Cage, il ne semble pas qu'il y ait véritablement une histoire linéaire de la musique expérimentale mais plutôt dès l'aube du XX^e siècle et même la fin du XIX^e siècle une volonté insatiable de la part de certains créateurs de se libérer des règles figées de la tonalité et de la grammaire musicale utilisée jusqu'alors pour s'aventurer vers de nouvelles conceptions et nouvelles approches de la musique.

⁸² John CAGE, cité par NYMAN, *op. cit.*, p. 63.

C'est avec notre regard contemporain que nous y voyons les prémices d'une nouvelle musique, car les compositeurs, théoriciens et musiciens que nous citerons après furent par leurs expériences et leurs intuitions, les éclaireurs de nouveaux sentiers. Sans que Cage ou d'autres successeurs n'empruntent les mêmes sentiers ils savent du moins reconnaître la lumière qui les a éclairés. Et c'est aux lueurs de ces éclairages que nous interrogerons la place et l'attitude de Palestine face à ces artistes pré-expérimentaux.

Nous passerons assez rapidement la description précise donnée par Nyman des structures rythmiques de Cage, ce dernier étant déjà copieusement commenté à travers les pages précédente de ce présent travail. Nous pouvons résumer son approche par les quelques citations que proposent Nyman en commençant par sa phrase qui nous enseigne que « pour Cage, une structure rythmique pouvait "tout aussi bien accueillir des sons non musicaux, des bruits, que des sons produits à partir de gammes et d'instruments conventionnels. Car rien dans la structure n'est déterminé par les matériaux qui doivent y intervenir ; à vrai dire, elle a été conçue de façon à pouvoir être exprimée tout autant par l'absence de ces matériaux que par leur présence". »⁸³ Nyman poursuit en affirmant qu'il s'agit ici d' « un concept ahurissant, car il démolit d'un seul coup les notions usuelles de forme et de contenu dans la musique. »⁸⁴ Il cite ensuite Hegel qui écrivait : « Dans la logique formelle, le mouvement de la pensée semble être une chose à part, qui n'a rien à voir avec l'objet qui est pensé. »⁸⁵ Puis citant Henri Lefebvre qui commentait la proposition de Hegel dans *Le matérialisme dialectique* : « Si cette indépendance du contenu et de la forme était menée à terme, soit cela empêcherait la forme de s'appliquer à tout contenu particulier, soit cela l'autoriserait à s'appliquer à n'importe quel contenu, même irrationnel. »⁸⁶ Nyman poursuit en affirmant qu'il s'agit précisément de « ce que Cage suggère dans sa déclaration sur la structure rythmique et c'est un concept totalement inacceptable dans la musique

⁸³ Michael NYMAN, *op. cit.*, p. 65.

⁸⁴ *Ibid.*

⁸⁵ Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, cité par Nyman, *op. cit.*, p. 65.

⁸⁶ Henri LEFEBVRE, cité par NYMAN, *op. cit.*, p. 65, voir

traditionnelle où la forme doit être, à tout prix, "biologique". »⁸⁷ Nous voulons en venir à cette idée de libération du son entrepris par Cage en opposition à la logique « grammaticale » qui sous-tendait la musique occidentale depuis de nombreux siècles à travers des formes définies telle que le forme sonate par exemple. Les notes étaient « emprisonnées » dans des formes et des structures qui ne leur permettaient pas une existence propre en tant que son mais qui les contraignaient à n'être qu'une articulation parmi d'autres au sein d'un discours musical rationnellement structuré par le biais des règles en vigueur. Pour bien différencier l'approche de Cage de l'avant-garde européenne citons cette phrase de Webern : « Bach voulait exposer tout ce qui pouvait être extrait d'une seule idée. Dans la pratique, les détails de la musique dodécaphonique sont différents, mais en tant qu'ensemble elle se fonde sur une même façon de voir les choses. »⁸⁸ A Nyman de préciser que « cette façon de voir les choses fut un moteur [...] pour Boulez, Stockhausen et les autres compositeurs d'avant-garde du début des années 50. »⁸⁹

« A l'autre extrémité, Cage concevait l'unité comme étant fondée sur l'utilisation de proportions arithmétiques pour tout ce qui touchait à la structure (la division du tout en parties, de tailles plus ou moins importantes). Ce contrôle « formaliste » permet à la méthode (procédé note par note), aux matériaux (sons et silences) et à la forme (continuité) de rester incontrôlés, en laissant les sons établir librement des relations entre eux. »⁹⁰

Ce détour par la pensée des structures rythmiques de Cage nous permet d'approcher les compositeurs pré-expérimentaux. Cage « pensait que seuls Satie et Webern (à ses débuts) avaient eu le bon sens de bâtir leur musique sur ce qui fonde son et silence – les durées (comme le tala indien). »⁹¹ Nyman doute que

⁸⁷ Michael NYMAN, *op. cit.*, p. 65.

⁸⁸ Anton WEBERN, cité par NYMAN, *op. cit.*, p. 66.

⁸⁹ Michael NYMAN, *op. cit.*, p. 66.

⁹⁰ *Ibid.*

⁹¹ *Id.*, p. 67.

Webern ait agi consciemment mais nous indique que du côté de Satie cela ne fait aucun doute qu'il recourait aux durées. Il en prend pour preuve la description de Roger Shattuk de la partition d'*Entracte*, séquence tournée par René Clair et utilisée par Picabia dans son ballet *Relâche*

« Satie utilise simplement huit mesures comme unité la plus proche de la durée moyenne de chaque plan du film. Il associe à chacune de ces unités une phrase stéréotypée huit fois. Entre les unités, il insère une ligne double, une nouvelle signature et souvent une variation de tempo. Les transitions sont abruptes et aussi arbitraires que les coupures du film. Les mesures types se prêtent à la répétition infinie et n'établissent aucun sentiment tonal solide. »⁹²

Cage disait : « Il ne s'agit pas de discuter la pertinence de Satie, il est indispensable. »⁹³ Cet aspect indispensable de la musique dans l'évolution de la pensée musicale se caractérise par de nombreux aspects. Le premier d'entre eux est l'utilisation que faisait Satie de la « tonalité /modalité en tant que simple médium au travers duquel afflue la musique. »⁹⁴ Nyman parle chez Satie d'accords et de mélodies qui se succèdent mais qui ne progressent pas, sous-entendu sans que cette succession ne relève d'une logique tonale rigoureuse mais plutôt d'un désir de suspension temporelle d'entités musicales quasiment indépendante les unes des autres. Nyman note que la musique de Satie est faite de « jumps cuts », malgré l'anachronisme de l'expression, « d'anti-variations, de répétitions gratuites, d'absence de relations contextuelles, de logiques, de transition. »⁹⁵ En parlant de *Socrate*, Nyman compare « le zéro de la pièce silencieuse de Cage, le zéro des tableaux blancs de Rauschenberg, et donc le zéro du *Socrate* de Satie, qui évolue dans un état de pauvreté musicale intemporelle : ni

⁹² Roger SHATTUCK, cité par NYMAN, *op. cit.*, p. 67, 68, voir à ce sujet : Roger SHATTUCK, *Les primitifs de l'avant-garde*, Paris, Flammarion, 1997.

⁹³ John CAGE, cité par NYMAN, *op. cit.*, p. 68.

⁹⁴ Michael NYMAN, *op. cit.*, p. 68.

⁹⁵ *Ibid.*

apothéose, ni couleur, ni variété, ni rythme, ni stase, ni mouvement, ni surprise »⁹⁶, et il rappelle que Cage réalisa une *Cheap imitation* de la structure rythmique de *Socrate*. Il est certain que l'attitude de Satie dans cette œuvre est troublante à bien des égards. La pièce semble « tourner en rond », elle n'a pas de directionnalité ni pour reprendre le terme de Nyman, de progression.

Un autre aspect important de l'apport de Satie réside dans sa proposition de musique d'ameublement, qui anticipe bien avant l'heure les propositions d'installation sonore ou de musique d'ambiance. En effet, Satie a proposé une musique d'ameublement qui crée une atmosphère musicale au sein de laquelle les membres d'un public, qu'il s'agisse d'un moment de la vie réelle ou d'une situation concertante arrangée, sont autorisés à se déplacer et à parler librement :

« Nous vous demandons expressément de ne lui attacher aucune importance et d'agir pendant les entractes comme si la musique n'existait pas. [La musique d'ameublement] espère contribuer à la vie comme le fait une conversation banale, ou un tableau dans une galerie, ou une chaise sur laquelle personne n'est assis [...]. Nous, nous voulons établir une musique conçue pour satisfaire les besoins « utiles ». L'Art n'entre pas dans ses besoins. La « Musique d'Ameublement » crée de la vibration ; elle n'a pas d'autre but ; elle remplit le même rôle que la lumière, la chaleur et le *confort* sous toutes ses formes. »⁹⁷

Cette idée de Satie rentre en résonance avec l'idéal que nourrit Cage d'une musique qui tente de supprimer les différences entre la vie et l'art comme ce dernier l'exprime ici : « L'Art obscurcit la différence entre l'art et la vie. Laissons maintenant la vie obscurcir la différence entre la vie et l'art. »⁹⁸ Cette proposition de musique d'ameublement de Satie est tout à fait visionnaire, elle anticipe certes les installations sonores mais plus généralement et trivialement toutes les

⁹⁶ Michael NYMAN, *op. cit.*, p. 68.

⁹⁷ Erik SATIE, cité par NYMAN, *op. cit.*, p. 69.

⁹⁸ John CAGE, cité par NYMAN, *op. cit.*, p. 69.

musiques décoratives telles que les musiques d'ascenseurs ou celles que l'on entend dans un établissement ouvert au public comme au supermarché où l'on fait ses courses ou au troquet où l'on savoure un verre. Nyman évoque également l'utilisation de la répétition prolongée qu'utilise régulièrement Satie pour la mettre en parallèle avec l'utilisation qu'en fait la musique expérimentale « qui use de la multirépétition (*sic*), de boucles sonores et de l'idée de l'infini.»⁹⁹

C'est la question esthétique qui intéresse Nyman. Il invoque pour ce Dick Higgins qui nous expose ceci en parlant du passage de huit temps à la fin de *Vieux Sequins et Vieilles Cuirasses* qui doit être répété trois cent quatre-vingt fois :

Si on admet que l'intérêt de Satie pour l'ennui était au départ un genre de bravade – exiger d'un pianiste qu'il répète trois cent quatre-vingt fois les même huit temps demande une certaine bravoure - qui évolua en un fascinant témoignage artistique, alors je pense pouvoir affirmer en toute équité que Cage fut le premier à essayer de mettre l'accent sur une dialectique de l'ennui et de l'intensité présente dans ses œuvres et dans son enseignement. »¹⁰⁰

Brecht disait d'ailleurs : « toutes émotions admissibles, même l'ennui ». L'autre exemple de cette dialectique de l'ennui ou du moins de la répétition comme bravade esthétique est la pièce *Vexations*, pièce pour laquelle un passage de cinquante-deux mesures doit être répété très doucement et lentement huit cent quarante fois et dont la réalisation peut durer plus de dix-huit heures. Nyman met en parallèle cette œuvre avec *X for Henry Flynt* de La Monte Young qui implique la répétition d'un même geste plusieurs centaines de fois, la représentation la plus connue étant celle que donna Young en frappant une poêle à frire six cent fois de suite. Satie en ce sens est le véritable précurseur d'une dialectique de la répétition comme facteur interne essentiel d'élaboration de l'œuvre musicale.

Nyman évoque ensuite Webern pour introduire une réflexion sur les précurseurs

⁹⁹ Michael Nyman, *op. cit.*, p. 70.

¹⁰⁰ Dick Higgins, cité par NYMAN, *op. cit.*, p. 70.

d'une pensée du son, de l'expérience sonore. Il considère que Webern fut approprié par l'avant-garde avec « brutalité » car, selon lui, « les européens furent séduits par les aspects rationnels, purement techniques et policés de la musique de Webern »¹⁰¹ alors que « les américains, d'un autre côté, ne s'intéressaient pas tant à la façon dont la musique de Webern était écrite ou construite, qu'à la façon dont elle sonnait. »¹⁰² Ce qui importe selon Nyman est le fait que les compositeurs expérimentaux américains « s'aperçurent que cette musique résultait d'une dialectique unique entre le son et le silence, que les sons étaient entendus en silence, que le silence était une partie intégrante du tissu musical ». En évoquant cela, Nyman en arrive à une réflexion sur les compositeurs pour qui le son devenait un facteur autonome de l'esthétique musicale.

Ainsi il évoque Debussy et Ravel qui « furent bouleversés par la musique balinaise et par d'autres musiques non occidentales qu'ils entendirent à l'Exposition universelle de 1889 à Paris. »¹⁰³ Cette rencontre esthétique influencera en effet ces deux compositeurs français qui se mirent à introduire dans leurs compositions des sonorités évoquant l'exotisme d'un ailleurs esthétique, on pense notamment à *Pagodes* de Debussy. Nyman évoque aussi les compositeurs des écoles nationales qui intégraient à leurs œuvres des modes et des couleurs musicales inspirés du folklore de leurs nations respectives, on pense en premier lieu à Béla Bartók. Puis il cite Satie et Ives comme précurseur d'un genre de *pop art* malgré l'anachronisme du terme en invoquant leur tendance à inclure dans leurs travaux « les sons de leur environnement musical – des chansons populaires ou de cabaret, des marches, des chants patriotiques, des hymnes, de la musique de fanfare, etc. »¹⁰⁴ Il évoque également le *bruitisme* des futuristes qui utilisaient les sons de l'environnement non musical – c'est-à-dire le bruit -, qui selon lui eut une influence fondamentale dans les nouvelles approches du son pensée par les compositeurs du début du XX^e siècle. Nous en arrivons en compagnie de Nyman

¹⁰¹ Michael NYMAN, *op. cit.*, p. 71.

¹⁰² *Id.*, p. 72.

¹⁰³ *Id.*, p. 73.

¹⁰⁴ *Ibid.*

et de certains compositeurs de cette période à interrogeaient le bien-fondé de l'hégémonie de l'octave divisée en douze demi-tons égaux. Il cite Varèse qui semblait ne pas comprendre pourquoi le système tempéré « devait être imposé comme normatif comme s'il constituait le stade final du développement musical. »¹⁰⁵ Dans le texte intitulé *The music of tomorrow*, Edgard Varèse affirme :

« Il ne faut pas oublier que la division de l'octave en douze demi-tons est purement arbitraire. Il n'y a aucune raison de tolérer cette restriction [...]. Nous ne pourrions vraiment explorer l'art du son (c'est-à-dire la musique) que si nous avons des moyens d'expression entièrement nouveaux. »¹⁰⁶

Nous pouvons également évoquer Busoni, le mentor de Varèse qui inventa cent treize gammes différentes en utilisant l'octave chromatique, et proposa des gammes fondées sur des tiers et des sixièmes de ton. Dans son *Esquisse d'une nouvelle esthétique musicale* (1906) Ferruccio Busoni déclare :

« Nous avons partagé l'octave en douze intervalles égaux, car il nous fallait une solution, et nous avons réglé nos instruments afin de ne jamais déroger à ce système. Ce sont surtout les instruments à clavier qui ont fondamentalement éduqué nos oreilles, au point de nous rendre incapables d'entendre différemment – toute autre sonorité étant considérée comme une imperfection. Alors que la nature est la source d'une gradation infinie ! Qui aujourd'hui s'en rend compte ? »¹⁰⁷

Nous pensons également au système micro-tonal d'Alois Håba dont il développe

¹⁰⁵ Edgard VARÈSE, cité par NYMAN, *op. cit.*, p. 73, Voir à ce sujet Edgard VARÈSE, *Écrits*, Paris, Christian Bourgois, 1983.

¹⁰⁶ Edgard VARÈSE, *Écrits*, Paris, Christian Bourgois, 1983, p. 39, citation extraite de : Philippe LALITTE, « Le tempérament "équitable" de La Monte Young », in *Musique et Globalisation : musicologie-ethnomusicologie*, Jacques BOUËT et Makis SOLOMOS dir., Paris, L'Harmattan, 2011, p. 76.

¹⁰⁷ Ferruccio Busoni, *L'esthétique musicale*, textes réunis et présenté par Pierre Michel, Paris, Minerve, 1990, citation extraite de : Philippe LALITTE, « Le tempérament "équitable" de La Monte Young », in *Musique et Globalisation : musicologie-ethnomusicologie*, Jacques BOUËT et Makis SOLOMOS dir., Paris, L'Harmattan, 2011, p. 76.

la théorisation dans l'ouvrage *Neue Harmonielehre* de 1927 et au système de gammes de quarante-trois notes d'Harry Partch. A ces deux exemples cités par Nyman nous pourrions ajouter à la suite de Philippe Lalitte de nombreux compositeurs qui, dès la première moitié du XX^e siècle, vont penser leurs musiques à partir de micro-intervalles (Ivan Wyschnegradsky, Julian Carillo, Giacinto Scelsi, Charles Ives ou Midred Cooper-Couper). De plus, après la seconde guerre mondiale, leur emploi se répand largement par-delà les différences esthétiques. A la suite de Lalitte, citons entre autres Alain Bancquart, Jean-Etienne Marie, Alain Louvier, Claude Ballif, Iannis Xenakis, György Ligeti, Horatiu Radulescu, Heinz Holliger, Brian Ferneyhough, Gérard Grisey, Tristan Murail, Michael Levinas, François Paris, etc.).¹⁰⁸ Les recherches du physicien Hermann von Helmholtz au XIX^e siècle eurent une importance capitale dans ce renouvellement de la pensée occidentale du son. En dénonçant certains problèmes liés aux sons résultants des tierces du tempérament égal, il écrit en 1863 :

« Les sons résultants des tierces tempérées sont intermédiaires entre ceux des tierces naturelles et ceux des tierces pythagoriciennes, à moins d'un demi-ton des premiers ; ils ne correspondent, par conséquent, à aucune modulation admissible, à aucun son de l'échelle chromatique, à aucune dissonance qui puisse se produire dans la marche d'une mélodie quelconque ; aussi ne sont-ils que faux et discordants. »¹⁰⁹

Au travers de cette citation mais aussi des différents compositeurs que nous avons cités avant, nous nous apercevons que la question du bien-fondé de la division de

¹⁰⁸ Voit à ce sujet : Philippe LALITTE, « Le tempérament "équitable" de La Monte Young », in *Musique et Globalisation : musicologie-ethnomusicologie*, Jacques BOUËT et Makis SOLOMOS dir., Paris, L'Harmattan, 2011, p. 77.

¹⁰⁹ Hermann VON HELMHOLTZ, *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*, Braunscheig, 1863 (Fac-similé de l'édition française (1868) : *Théorie physiologique de la musique fondée sur l'étude des sensations auditives*, traduction de M. G. GUÉROULT, Paris, Éditions Jacques Gabay, 1990, p. 414, citation extraite de : Philippe LALITTE, « Le tempérament "équitable" de La Monte Young », in *Musique et Globalisation : musicologie-ethnomusicologie*, Jacques BOUËT et Makis SOLOMOS dir., Paris, L'Harmattan, 2011, p. 75.

l'octave en douze demi-tons égaux qui a sous-tendu toute la musique tonale et même dodécaphonique fut une préoccupation majeure des compositeurs du XX^e siècle.

Parmi ces réflexions sur les compositeurs pré-expérimentaux, Nyman consacre pas mal d'entre elles au compositeur Charles Ives. Ce compositeur fut d'abord très influencé par son père, George Ives qui réalisa bon nombre d'expériences restées connues grâce au livre de Henry Cowell et son épouse Sidney Robertson Cowell. Des expériences aussi diverses que le fait de reproduire au piano le son des cloches, de construire une machine capable de jouer dans les interstices entre les touches du piano, de construire un instrument en quart de ton en tendant vingt-quatre cordes sur une armoire à vêtement, d'accorder un piano sur son intonation naturelle etc. Charles Ives fut donc très influencé par l'audace de son père, mais également par l'observation de comportement « acoustico-social des hommes quand ils utilisent des sons. »¹¹⁰ Il s'agit ici également d'histoire connue grâce au livre des Cowell : il y a celle de deux fanfares jouant deux mélodies différentes et chacune commençant à jouer dans un coin de la ville opposé à celui où l'autre se trouve : « Comme elles se rapprochent les dissonances deviennent progressivement plus sensibles et chaque homme se met à jouer plus fort pour ne pas être détrôné par son rival. » Il y a également l'anecdote des rassemblements religieux au cours desquels plusieurs centaines de personnes chantaient des cantiques, certaines dans le ton, d'autres un peu plus haut, d'autres un peu plus bas. De même, Ives remarqua que les inégalités de capacités et les différences de tempérament entre les musiciens d'une fanfare produisaient des divergences comportementales et donc musicales très intéressantes. Ces disparités individuelles furent un véritable combustible pour la musique de Charles Ives qui, pourrait-on dire, les a « retranscrite » dans sa musique. Nyman rappelle que « les compositeurs expérimentaux organisent des situations qui permettent aux choses de paraître naturellement, de leur propre accord. »¹¹¹ Et il met cela en parallèle

¹¹⁰ Michael NYMAN, *op. cit.*, p. 75.

¹¹¹ Michael NYMAN, *op. cit.*, p. 77.

avec « les tentatives de Ives pour préserver et reproduire un genre de "naturalisme musical" qui sont, spirituellement – et souvent musicalement – parlant proches des aspirations de Cage à une musique mimétique. »¹¹² Nyman poursuit en expliquant que « chez Ives, des superpositions, surimposition et collisions accidentelles apparemment brouillonnes rappellent les idées de multiplicité et d'interpénétration de Cage, et la répartition spatiale des instruments et des groupes instrumentaux revient plus ou moins à priver l'attention de point central.»¹¹³ A Cage d'ajouter que « pour commencer, il savait que le fait même d'avoir des sources sonores réparties dans l'espace est intéressant. »¹¹⁴

De plus, à la suite de Nyman, nous affirmons que Ives et Cowell incorporaient certaines « indéterminations » dans leurs musiques, ce qui n'est pas sans rappeler l'attitude de Cage face à la question compositionnelle. Quelques exemples : dans *Elastic Musics* Cowell, par un système de mesures qui peuvent être jouées ou omises par l'interprète, accepte par ce fait que certaines durées soient courtes ou longues, et dans son *Mosaic Quartet* « les exécutants peuvent, aussi librement qu'ils le veulent, créer une continuité à partir des blocs qu'il a fournis. »¹¹⁵

Nyman continue son tour des conceptions pré-expérimentales en exposant la pensée futuriste de la musique bruitiste avec comme fer de lance Luigi Russolo. Voici une citation éloquent de ce dernier :

« Il faut élargir et enrichir de plus en plus le domaine des sons. Cela répond à un besoin de notre sensibilité. Nous remarquons en effet que tous les compositeurs de génie contemporains tendent vers les dissonances les plus compliquées. En s'éloignant du son pur, ils arrivent presque au son-bruit. Ce besoin et cette tendance ne pourront être complètement satisfaits que par la jonction et la substitution des bruits aux sons. »¹¹⁶

¹¹² Michael NYMAN, *op. cit.*, p. 77.

¹¹³ *Ibid.*

¹¹⁴ John CAGE, cité par NYMAN, *op. cit.*, p. 77.

¹¹⁵ Michael NYMAN, *op. cit.*, p. 77, 78.

¹¹⁶ Luigi RUSSOLO, cité par NYMAN, *op. cit.*, p. 78, voir à ce sujet : Luigi RUSSOLO, *L'art des bruits (Manifeste futuriste, 1913)*, Paris, édition Allia, 2003.

Selon Russolo, il fallait dépasser l'usage des sons musicaux traditionnels, devenus « trop familiers » et ayant « perdu toute capacité à surprendre. »¹¹⁷ Toujours selon Russolo, les futuristes « tentèrent de rompre à tout prix ce cercle restreint de sons purs et de conquérir la variété infinie des sons-bruits. [...] Nous prenons infiniment plus de plaisir à combiner idéalement des bruits de tramways, d'autos, de voitures et de foules criardes qu'à écouter encore, par exemple l'Héroïque ou la Pastorale. »¹¹⁸ Il ajoute : « Chaque manifestation de notre vie est accompagnée par le bruit. Le bruit nous est familier. Le bruit a le pouvoir de nous rappeler à la vie. Le son, au contraire, étranger à la vie, toujours musical, chose à part, élément occasionnel, est devenu pour notre oreille ce qu'un visage trop connu est pour notre œil. »¹¹⁹

On sait que Varèse fut lui aussi partisan d'un renouvellement de l'instrumentarium de la tradition savante, qu'il aspirait vivement à une refonte pleine et entière du langage musical sans adhérer toutefois à cette idée d'une « reproduction » de la vie quotidienne sonore chez les bruitistes. Il déclara d'ailleurs : « notre alphabet musical [devait] être enrichi. Et nous avons aussi besoin de nouveaux instruments. »¹²⁰ Par contre, là où son attitude diffère de la démarche expérimentale réside dans le fait qu'il tenait au statut de l'artiste responsable de sa création, et « les valeurs de l'imagination artistique, individuelle et incorruptible, étaient [pour lui] d'une importance primordiale. »¹²¹ Cela étant dit, Varèse garde une place très importante dans le renouvellement du langage musical occidental dans la mesure où il fut le pionnier « d'un traitement direct du son, comme phénomène brut »¹²², et Nyman note aussi « l'attention méticuleuse qu'il portait aux intervalles, à la sonorité ainsi qu'à un sens du timbre et de l'intensité

¹¹⁷ Luigi RUSSOLO, cité par NYMAN, *op. cit.*, p. 79, voir à ce sujet : Luigi RUSSOLO, *L'art des bruits (Manifeste futuriste, 1913)*, Paris, édition Allia, 2003.

¹¹⁸ Luigi RUSSOLO, cité par NYMAN, *op. cit.*, p. 80, voir à ce sujet : Luigi RUSSOLO, *L'art des bruits (Manifeste futuriste, 1913)*, Paris, édition Allia, 2003.

¹¹⁹ *Ibid.*

¹²⁰ Edgard VARÈSE, cité par NYMAN, *op. cit.*, p. 80. Voir à ce sujet : Edgard Varèse, *Écrits*, Ch. Bourgois, 1983.

¹²¹ Michael NYMAN, *op. cit.*, p. 80.

¹²² *Ibid.*

précisément calculés. »¹²³ Varèse n'utilisait pas le système musical de façon classique. Comme nombre de ses contemporains, les gammes lui semblaient obsolètes et cela l'amena à une conception singulière des rapports de hauteurs: « Une hauteur particulière, dans un registre d'instrument particulier et soigneusement examiné, et articulée avec une application très marquée, intègre non pas un accord mais un ensemble d'accords, une densité de ce qui se trouve être des notes à hauteurs déterminées. Ses méthodes de structuration – qu'il comparait aux formations cristallines – consistaient à placer côte à côte ces densités, qui ne peuvent différer les unes des autres que dans l'accentuation, la durée et l'alignement des notes. Là encore, la forme est une résultante, une accumulation de ce qui est arrivé dans la pièce – l'accent est porté sur l'expérience plutôt que sur la structure. Les analogies qu'il établit sont géométriques, gravitationnelles, alchimiques, naturelles : il parle de "masses sonores, de plans mobiles [...] prenant la place du contrepoint linéaire. [...] Il n'y aura plus l'ancienne mélodie en contrepoint ou l'interaction de mélodies. L'œuvre entière sera une totalité mélodique, l'œuvre entière s'écoulera comme coule une rivière". »¹²⁴

Nyman évoque suite à cela le cas de *Ionisation* (1931), première œuvre de l'histoire de la musique occidentale écrite uniquement pour percussions à hauteurs non déterminées (le piano jouant notamment à chacune de ses interventions des clusters, empêchant en cela toute perception des hauteurs). L'auteur souligne cependant le fait que, au-delà de l'audace d'une telle entreprise, Varèse recourt encore en majorité ici à des instruments conventionnels tels que grosses caisses et caisses claires (peut-être encore trop imprégnées par la musique militaire pour Nyman ?). Cela permet à Nyman de revenir à Cage, qui lui n'a pas hésité, comme on le sait, à créer ses propres instruments. C'est dans le cadre d'une collaboration avec la troupe de Sylvilla Fort que le compositeur conçut son piano préparé. La chorégraphe avait en effet commandé à Cage une musique pour percussions afin

¹²³ *Ibid.*

¹²⁴ *Id.*, p. 81.

d'accompagner son ballet *Bacchanale*, créé à la Cornish School de Seattle en 1938, sachant que l'espace scénique serait des plus réduits et ne pourrait accueillir un effectif trop conséquent. Cage connaissait déjà les recherches de Cowell, qui fut le premier à détourner un piano en jouant directement dans le cordier au doigt ou avec des maillets de gong et à placer des élastiques ou des pièces de monnaie entre les cordes. Ajoutons à cela l'influence des musiques indonésiennes de Bali et Java sur l'auteur des futures *Sonates et interludes*. Comme l'explique Nyman, les sonorités varient dans le piano préparé de Cage en fonction des objets utilisés (vis, boulons de différentes tailles etc), de leur matière (métal, caoutchouc ou plastique), de la corde qu'ils altèrent (entre la première et la deuxième et/ou troisième corde de chaque note), et selon la distance qui les sépare de l'étouffoir. En résulte cette variété de timbres et de sonorités qu'on lui connaît. Nyman pose de fait l'hypothèse que la musique pour percussions de Cage influença grandement son rapport à la musique électronique. Car à l'instar de Varèse, il avait annoncé l'essor de la musique électronique et ce avant même la seconde guerre mondiale. Toutefois, Varèse travaillait sa musique électronique en studio alors que « Cage fut le premier à prendre conscience du potentiel d'une musique électronique jouée en direct dans une salle de concert. »¹²⁵ Citons alors ici *Imaginary Landscape No. 1* (1939), première pièce électronique en temps direct de l'histoire de la musique, dans la mesure où elle requiert deux microphones, le premier servant à amplifier une grande cymbale chinoise et un piano, tandis que le second capte des sons électroniques constitués d'enregistrements de fréquences constantes utilisés comme tests dans les laboratoires de recherches acoustiques et les stations de radio. *Imaginary Landscape No.2* (1942) nécessitera davantage de dispositifs électroniques et mécaniques, à savoir : des oscillateurs de fréquences audio, des platines à vitesse variables, un groupe électrogène, un bobine de Tesla ainsi qu'une marimbula amplifiée au moyen d'un micro de contact. Vint ensuite *Living Room Music* (1940), une œuvre qui « annonce la manière dont la musique électronique de concert allait se mettre à importer des "corps étrangers" dans la

¹²⁵ Michael NYMAN, *op. cit.*, p. 83.

salle et à "jouer" l'environnement : les instruments de percussion qui y sont utilisés sont ceux que l'on trouve dans un salon – meubles, livres, papiers, fenêtres, murs, portes. »¹²⁶

Nyman oppose alors les avancées de Cage à celles des premières musiques électroniques et électroacoustiques européennes, avec, rappelons-le, d'un côté l'école française « concrète », qui exploitait les sons du quotidien ou d'origine environnementale, et l'école allemande de l'*Electronische Musik*, qui utilisait principalement des sons générés électroniquement. L'école française est représentée par Pierre Schaeffer, qui fut le premier à fixer sur support des sons extraits du quotidien pour s'en servir comme matériau premier à la composition. Il fixa sur disque les boucles des certains sons à qui il avait ôté attaques et extinctions, puis les manipulait en les passant à l'envers ou en en changeant la vitesse. Il se mit ensuite à travailler avec Pierre Henry et selon Nyman :

« Les deux hommes développèrent une technique et une esthétique curieusement rétrograde, incapables ou réticents qu'ils furent à découvrir une méthode "ouverte" à ces nouveaux sons comme l'avait fait Cage dans les années 30. Ainsi des fugues, inventions, valse devinrent des méthodes d'organisation du son, typiquement utilisées pour leur contenu dramatique, anecdotique ou analogique et non simplement pour ce qu'elles étaient – ce n'est pas pour rien que le premier « classique » de la musique concrète *Symphonie pour un homme seul*, fut décrit par ses créateurs, Schaeffer et Henry, comme "un opéra pour aveugles". »¹²⁷

En partisan de l'idée de libération sonore cagienne, nous comprenons aisément en quoi la démarche de Schaeffer pose problème à Nyman. Ce dernier reproche précisément au fondateur du GRMC d'avoir essayé d'organiser et de classifier ces nouveaux matériaux sonores en un solfège ; solfège et expérimentation apparaissant alors pour Nyman comme deux termes purement contradictoires.

¹²⁶ Michael NYMAN, *op. cit.*, p. 83.

¹²⁷ Michael NYMAN, *op. cit.*, p. 86.

Cela dit, le vocabulaire audacieux employé par Schaeffer et la démarche novatrice de la musique concrète en général ont suffi à faire de celle-ci une approche pré-expérimentale aux yeux de Nyman (encore une fois selon les critères cagiens). Enfin, Nyman considère que le projet de la musique électronique allemande d'une musique complète et parfaite, de par l'association d'un matériau sonore pur au sérialisme total, ne s'avéra pas concluant, cela notamment en raison de moyens technologiques balbutiants.

Pour conclure ce tour d'horizon des démarches musicales pré-expérimentales présenté par Nyman, citons un dernier exemple, à savoir *Williams Mix* (1952), véritable paradigme de liberté du compositeur selon nous. Cette pièce pour bande, élaborée par Cage à partir de sons « environnementaux » (dans la logique de la musique concrète) et de sons purement électroniques, relève d'un travail d'organisation et de classification nouveau chez le compositeur. Ce dernier divisa en effet les échantillons à sa disposition en six catégories non exclusives : sons urbains, sons champêtres, sons électroniques, sons manuels (« dont la littérature de la musique »), sons produits par le vent (« dont les chansons ») et sons légers nécessitant obligatoirement d'être amplifiés. Cette multiplicité de sources sonores utilisées dans *Williams Mix* (qui n'est pas sans rappeler, comme le souligne Nyman, la conception de *4'33*) fait de ces pièces, d'un point de vue symbolique, « des démonstrations de la disponibilité *totale* des sons à l'usage du compositeur dans le futur. »¹²⁸ Cela fait écho aux propos de Debussy pour qui, déjà, « tout son, dans quelque combinaison ou succession que ce soit, est dorénavant libre d'être utilisé dans une continuité musicale. »¹²⁹

Enfin, Nyman en conclu que ce qui définit avant tout le concept de musique expérimentale n'est pas tant le matériau sonore mis en jeu que la façon dont celui-ci est pensé et utilisé : « Les sons de l'avant-garde [européenne] peuvent être, et sont fréquemment plus stupéfiants que ceux de la musique expérimentale, et

¹²⁸ Michael NYMAN, *op. cit.*, p. 87.

¹²⁹ Claude DEBUSSY, cité par NYMAN, *op. cit.*, p. 87.

Morton Feldman a composé l'intégralité de sa musique pour des instruments conventionnels qui sont utilisés avec un souci de beauté plutôt que d'originalité. »¹³⁰ Ainsi, Nyman met en relation la pensée de Feldman pour qui « la conscience du son [...] était trop intense pour être canalisée »¹³¹, avec celle de Boulez qui « reconnaissait lui aussi la force du *son* [...], [mais] ne s'intéressait qu'à la canalisation et à la contrainte. »¹³² Boulez déclara d'ailleurs un jour :

« [On devrait tenter] de construire un système cohérent au moyen d'investigations méthodiques de l'univers musical, déduisant les conséquences multiples d'un certain nombre de points de départ rationnels. [De telles] méthodes d'investigation et la recherche d'un système cohérent [sont] indispensables pour fonder toute création. »¹³³

Nous comprenons par ces propos de l'auteur de *Pli selon pli* que, selon lui, cette redécouverte de la musique par le son doit absolument s'accompagner d'un renouveau théorique qui permettrait de structurer cette nouvelle approche musicale et donc compositionnelle. Pourrions-nous en conclure que Boulez désire se libérer des chaînes de la théorie musicale... pour s'en fabriquer immédiatement de nouvelles ? Enfin, n'y aurait-il pas une autre contradiction, plus importante peut-être encore, au sein de cette avant-garde européenne, qui résiderait alors justement selon nous dans cette volonté de *tabula rasa* si souvent évoquée (table rase signifiant la fin d'une culture et d'une ère) ? En effet, est-il réellement possible de dire qu'il y eut une véritable remise en cause des outils musicaux traditionnels de la part de cette génération - Feldman disait que le dodécaphonisme n'était « que l'équivalent d'un parc pour bébé, avec la même concentration de jouets et de tétines »¹³⁴- lorsque l'on connaît notamment

¹³⁰ Michael Nyman *op. cit.*, p. 87.

¹³¹ *Ibid.*

¹³² *Ibid.*

¹³³ Pierre BOULEZ, cité par NYMAN, *op. cit.*, p. 87.

¹³⁴ Morton FELDMAN, cité par NYMAN, *op. cit.*, p. 88, voir à ce sujet : Morton FELDMAN, « Conversations without Stravinsky », in *London Magazine*, Londres, mars 1967, et *Source 2*, Davis, Californie, 1967.

l'attachement de celle-ci, jusqu'au bout, à la notation musicale conventionnelle (malgré quelques tentatives d'évasions vite abandonnées dans l'ensemble) et sa croyance (surtout chez Boulez) en une certaine suprématie du pouvoir de l'écriture, au sens habituel du terme ?

3. *Charlemagne Palestine face aux postures pré-expérimentales*

Il s'agit désormais de montrer en quoi l'approche musicale de Charlemagne Palestine est redevable (ou non) des différentes démarches musicales précédemment citées. Il nous semble important toutefois, pour cela, de garder à l'esprit cette idée de Cage selon laquelle c'est à la lueur des approches artistiques contemporaines que l'on prend conscience de la pertinence, de l'audace ou même de l'aspect visionnaire d'un travail artistique antérieur. Ceci étant posé, nous reprendrons une à une les approches commentées précédemment afin de les mettre en parallèle avec la pensée de Palestine, surtout dans *Schlingen-Blängen* - il nous arrivera néanmoins de faire quelques détours par d'autres pièces du compositeur, ceci dans le but d'offrir au lecteur une vue d'ensemble de son œuvre.

Commençons par la notion de structure rythmique qui, de prime abord, ne semble pas avoir de lien avec Palestine. Pourtant, si l'on considère celle qui existe chez Cage comme une sorte de cadre vide (l'exemple le plus poussé étant encore une fois *4'33*), ou pour le moins un cadre permettant « aux sons d'établir librement des relations entre eux », alors on peut considérer que *Schlingen-Blängen* serait plutôt un « cadre plein ». Au sein du continuum que représente cette œuvre, il existe cette même liberté, comme nous l'avons vu précédemment. En plus du fait que les notes jouées à l'orgue entrent en de complexes (et libres) relations, il est à noter que Palestine n'est pas totalement maître du résultat sonore. Nous faisons ici référence à la propagation des harmoniques, à chaque fois unique puisqu'elle dépend essentiellement de l'architecture de l'église, de l'endroit où est situé

l'orgue en son sein etc. Enfin, à un troisième niveau et de la même façon que dans 4'33 de Cage, la pièce de Palestine laisse une totale liberté au public d'aller et venir dans l'église afin de modifier le lieu de réception du son, et déjà avant cela de prendre l'exécution de l'œuvre en cours (ou d'en « sortir » quand il le souhaite)... Pour cet ensemble de raisons, il nous semble pertinent d'associer Palestine à l'idée de structure rythmique, même si l'on peut souligner ici qu'à la différence de Cage, Palestine n'établit pas cette structure à l'avance par un quelconque jeu de proportion arithmétique ou autre. En fait, Palestine, à l'instar d'autres créateurs de sa génération, semble plus encore que Cage, Feldman ou d'autres précédemment cités, s'affranchir de structures quelles qu'elles soient au service d'une libéralisation toujours plus absolue du son. Nous y reviendrons plus en détails ultérieurement.

Des structures rythmiques de Cage, nous étions passés à la musique d'Erik Satie. Pour aller à l'essentiel, notons d'ores et déjà les points communs entre la musique du compositeur français et celle de Palestine, à commencer par cette absence caractéristique de direction. En effet, *Schlingen-Blängen* n'a pas réellement de début ni de fin ; elle ne progresse pas, tout comme la plupart des pièces de Satie. De plus, il est à noter chez ces deux musiciens un certain goût de la répétition. Nous l'avons vu pour Satie avec *Vexations* (son œuvre la plus poussée dans le genre), mais nous n'avons que peu parlé de ce penchant chez Palestine.

Faisons-le sans plus tarder avec son œuvre *Four Manifestations on Six Elements* (1973) qui, par au moins trois aspects, nous ramène directement à Satie. Le premier est donc la répétition. Cette œuvre de Palestine est constituée de quatre pièces. La première et la dernière sont électroniques, tandis que la seconde et la troisième sont réalisées au piano, la seconde se décomposant elle-même en trois parties. Ces pièces pour piano consistent en des répétitions extrêmes de motifs. Il peut s'agir d'un geste, d'un accord ou d'un arpège répété pendant plusieurs minutes, et qui constituent alors l'unique vocabulaire musical employé dans l'œuvre. Cet usage presque forcené de la répétition relève à la fois d'une

dialectique de la bravade, de l'ennui (Satie, donc), ou encore (pour celui ou celle qui parviendrait à y accéder) d'un plaisir esthétique découlant précisément de cette économie de moyen et d'un usage radical de la répétition. *Four Manifestations on Six Elements* évoque Satie pour deux autres raisons fondamentales. D'abord, cette œuvre fut composée pour accompagner (ou plutôt permettre au public de « se mêler à ») une exposition réalisée par la *Sonnabend Gallery* de New York. Aussi, sans pouvoir réellement parler de musique d'ameublement, cette œuvre de Palestine partage ceci avec le concept de Satie qu'elle remet en cause la disposition concertante habituelle – il s'agit d'une installation sonore venant dialoguer avec les œuvres plastiques de l'exposition. Cette musique, plutôt conçue dans un but de « confort » pour le visiteur, nous apparaît comme l'héritage évident de la pensée pré-expérimentale de Satie. Enfin, le troisième aspect que cette œuvre partage avec la musique de l'auteur des *Gnossiennes* réside dans son approche pianistique. La troisième pièce, intitulée *Sliding Fifths for Piano* (d'ailleurs la seule à dater de 1972), est fortement teintée d'impressionnisme. Si les traits en arpèges répétés qui constituent en grande partie ce mouvement renvoient directement à Debussy et Ravel, la coloration des accords d'introduction et le sentiment de suspension temporelle qui émane de la pièce en général renvoient indubitablement à l'esthétique d'Erik Satie.

Revenons désormais à cette idée de l'émancipation du son comme facteur autonome d'élaboration musicale, au cours de la première moitié du vingtième siècle. Nous avons évoqué Debussy et Ravel (marqués comme on le sait par la découverte des musiques indonésiennes et d'autres musiques extra-européennes, au cours de l'exposition universelle de 1889). Dans l'entretien que Palestine nous accorda en 2011 (retranscrit en intégralité en annexes), il nous confia ceci :

« Moi, j'étais très influencé par les impressionnistes, j'adorais le son de Debussy et Ravel. Ce fut une grande influence, leur modalisme mais surtout l'aspect délicieux, velvétine, sirupeux, comme du chocolat, comme de la tarte à la crème, de leur musique. Derrière je

peux rester violent et passionné mais cela est mon influence première. »¹³⁵

Palestine partage avec les deux compositeurs français cet engouement pour la musique indonésienne, qu'il eut d'ailleurs l'occasion d'écouter lors d'un voyage que l'on pourrait presque qualifier d'initiatique tant cela eut d'influence sur sa propre musique, autant du point de vue rythmique que rituel. Une certaine approche du son dans les musiques de Bali et Java semble avoir marqué profondément Palestine. Ce dernier cite également Bartok, en raison également de ses emprunts au folklore. Sans relever chez Palestine de filiation esthétique directe avec le compositeur hongrois, nous pouvons tout de même noter qu'à l'instar de l'auteur du *Mandarin merveilleux*, Palestine utilisa des matériaux sonores issus de la musique religieuse vocale (mais aux consonances folkloriques) qu'il connut dans son enfance:

« Mes premières œuvres étaient directement liées à ce que je chantais à la synagogue quand j'avais treize ans. C'était une musique très peu connue à part des juifs, son public était très restreint. Quand j'étais à l'université, quelques une de mes premières pièces n'étaient qu'une réactualisation de ces chants juifs habillés différemment, et cela donnait d'emblée des propositions qui passaient pour radicales. »¹³⁶

En ce sens l'approche de Palestine correspond également à cet idéal pré-expérimental de renouveau du langage musical, passant par l'assimilation de langages musicaux extra-occidentaux et folkloriques.

Charlemagne Palestine n'a pas théorisé la micro-tonalité ou une pensée des micro-intervalles comme ont pu le faire certains (Wyschnegradsky, Cowell, Haba, etc). Cela dit, force est de constater que dans la pratique, la musique de Palestine interroge bel et bien le tempérament égal. Revenons à *Schlingen-Blängen*. Comme

¹³⁵ Charlemagne PALESTINE, extrait de l'entretien réalisé avec l'artiste dans le cadre de la thèse, voir : *Entretien avec Charlemagne Palestine*, annexe 1, 2011.

¹³⁶ Charlemagne Palestine, « entretien thèse ».

nous l'avons vu, la pièce se déploie par accumulation de strates tenues qui sont autant de touches bloquées à l'orgue. Ce « méta-accord », qui constitue l'essence même de l'œuvre, donne à entendre de nombreux battements harmoniques qui résultent des frottements produits par le cluster. Bien qu'accordé en tempérament égal, l'utilisation peu orthodoxe qu'à Palestine de l'orgue produit des micro-intervalles. Car en plus de la superposition de différentes strates sonores, la façon dont Palestine colore le son avec les tirants, et la manière dont il gère les changements de registres, confèrent à cette pièce une dimension nettement micro-intervallique. La conception de *Schlingen-Blängen* découle en majeure partie de l'usage qu'eut son auteur de synthétiseurs analogiques dans le passé, synthétiseurs avec lesquels il explorait le spectre harmonique bien au-delà des restrictions du tempérament égal. Il créa même, avec le soutien de Morton Subotnick, un instrument entièrement original, la *spectral drone machine*. Nous reviendrons plus tard sur ce sujet.

Ensuite fut évoqué Charles Ives pour lequel les superpositions, surimposition, collisions accidentelles que l'on retrouve dans sa musique rappellent le désir de multiplicité et d'interpénétration cher à Cage. Or, cela nous renvoie à une œuvre de Palestine que nous n'avons pas encore citée jusqu'alors, à savoir *Jamaica Heinekens in Brooklyn* (2000), qui consiste en la superposition de deux éléments apparemment tout à fait disparates : un son continu généré électroniquement et un enregistrement réalisé dans les rues de Brooklyn pendant le carnaval jamaïcain. Palestine parle ainsi de cette pièce :

« Chaque premier dimanche de septembre il y a ce carnaval, c'est une radio hollandaise qui m'a commandé cette pièce, c'est un soundscape, la radio hollandaise voulait que je fasse une pièce radiophonique originale. Durant la manifestation, un jamaïcain vendait des heinekens, avec un gros accent. Voilà comment vint le nom de la pièce. »¹³⁷

¹³⁷ Charlemagne PALESTINE, « entretien thèse ».

Ce collage électro-acoustique nous renvoie à Ives qui n'hésitait pas, comme nous l'avons vu, à superposer des mélodies ou des éléments musicaux à priori étrangers les uns aux autres (*Central Park in the dark*).

Revenons maintenant à Russolo, pour qui les bruits évoquent davantage la vie que les sons, pour qui il fallait créer une jonction entre son et bruit car la sensibilité nouvelle des compositeurs les amenaient naturellement à la dissonance, à l'envie de dépasser les sons pour tendre vers le bruit. Nous pouvons dire que l'approche de Palestine, notamment dans la pièce que nous venons de citer, correspond à cet idéal de Russolo. En effet, on pourrait concevoir *Jamaica Heinekens in Brooklyn* comme une tentative de jonction entre le monde des sons et celui du bruit. Certes, nous ne sommes pas véritablement dans la pensée de Russolo qui lui pensait au renouvellement de l'instrumentarium dans le but d'obtenir de nouveaux sons ou plutôt de nouveaux bruits. Mais pourquoi ne pas considérer alors le micro de Palestine comme un instrument, de surcroît bruitiste, de par sa capacité à capter les « sons parasites » contenus dans le paysage sonore ?

Nous avons déjà vu que Varèse considérait qu'il n'y « aura plus l'ancienne mélodie en contrepoint ou l'interaction de mélodies. L'œuvre entière sera une totalité mélodique, l'œuvre entière s'écoulera comme coule une rivière. » *Schlingen-Blängen* semble à elle seule faire écho à cette citation du compositeur français. Le continuum musical que Palestine crée est l'unique moteur de l'œuvre, qui n'est en aucun cas constituée de mélodies et encore moins de contrepoints de mélodies etc. L'œuvre réside justement dans ce continuum où se succèdent les accumulations de strates et de masses sonores (on pense aux « masses sonores » et aux « plans mobiles » dont parlait Varèse). Nous n'irons pas plus loin dans le rapprochement entre les deux musiciens, d'autant plus que Varèse, comme on le sait, tenait encore au statut du compositeur (contrairement à Palestine). Prenons toutefois comme dernier point commun entre les deux hommes, leur désir d'utiliser le piano comme un instrument avant tout à percussions. C'est ce que fait Varèse dans *Ionisation* et, d'une certaine manière, Palestine dans *Strumming*

Music. On pensera bien sûr immédiatement ici au piano préparé de Cage, à ceci près que Palestine n'a recouru à aucun objet (vis, élastiques etc) mais seulement à la pédale de maintien (enfoncée du début à la fin), permettant au musicien une véritable recherche spectrale (surtout dans la répétition d'une même note), avec pour résultat l'apparition d'une seconde nappe sonore. Ainsi, et dans une attitude totalement expérimentale, Palestine repousse les limites de l'utilisation conventionnelle du piano.

A la suite de nos réflexions sur Cage, nous avons ensuite décrit ses expériences électroniques pour en arriver à les comparer aux deux écoles européennes qui expérimentaient le dépassement de la barrière du son, l'école française de la musique concrète de Pierre Henry et Pierre Schaeffer en opposition avec l'école allemande de l'*electronische Musik* avec pour chef de file Stockhausen. La différence fondamentale entre ces deux approches d'une musique du son réside dans le fait que l'école française tire la source de son matériau de base dans l'enregistrement de sons environnementaux pour ensuite les transformer via différentes techniques pendant le processus d'élaboration de l'œuvre. Alors qu'avec la musique électronique allemande les sons sont créés de toute pièce, générés à partir de générateurs de signaux créant ainsi des sons synthétiques. Une fois de plus, Palestine semble héritier de chacune de ces deux approches même s'il nous semble davantage lié à musique électronique qu'à la musique concrète, car lui aussi travailla beaucoup via des machines dans le but de produire des sons électroniques synthétiques. Tout un pan de son travail, notamment aux côtés de Morton Subotnick, fut de penser et de réaliser de la musique électronique, nous pensons à son œuvre *In Mid-Air* par exemple. Mais Palestine n'est pas un dogmatique et admit lui-même avoir été inspiré par la musique concrète d'Henry et Schaeffer dans sa jeunesse. Il évoque aussi Vladimir Ussachevsky et Mario Davidovsky qu'il rencontra au *Columbia Princeton electronic music center* qu'il qualifie de Schaeffer et Henry américain dans la mesure où ils utilisaient les sons environnementaux en plus de sons générés par l'IBM computer que possédait le

studio de l'époque. Tout cela nous amène à penser que Palestine embrasse chaque approche de productions de musique électroacoustique, en témoigne là encore son œuvre *Jamaica Heineken in Brooklyn* qui est une parfaite synthèse des deux approches : les sons de l'environnement enregistrés comme des matériaux de musique concrète sont superposés aux sons continus générés électroniquement. Cette pièce étant d'ailleurs une commande radiophonique, nous sommes en plein paradigme électroacoustique. Cela montre une nouvelle fois que Palestine est un héritier parmi d'autres de ces explorateurs de nouveaux territoires sonores.

Feldman disait que la conscience du son était devenu trop intense pour être canalisée, cette phrase semble correspondre entièrement à la démarche de Palestine qui, rappelons-le ici, n'utilise pas le médium de la partition dans le cadre de l'exécution de ses œuvres qu'il exécute dans l'immense majorité des cas lui-même. Palestine, à la lueur de la pensée de Nyman elle-même sous-tendue par celle de Cage semble bel et bien appartenir au courant de la musique expérimentale. Nous l'avons vu au travers de la confrontation de sa démarche artistique avec les caractéristiques et critères de définition de la musique expérimentale proposés par Nyman. Nous l'avons ensuite confirmé en montrant les parallèles qui existent entre ce que Nyman nomme les démarches pré-expérimentales et les approches de Palestine. Notre travail s'arrêterait ici si l'affaire était aussi simple : Palestine comme descendant direct de l'approche expérimentale cagienne. Seulement, les choses paraissent plus compliquées comme le montre la réponse suivante de Palestine, lorsque Fabrizio Rota lui demande quel rapport il entretient avec la figure de Cage :

« Cage aimait la musique de notre génération, c'était un type gentil mais il avait besoin de se sentir "le chef", et moi je n'aime pas les chefs. Une fois il m'a demandé de faire une performance avec Merce [Cunningham NDR]. Eux avaient inventés, dans les années 50 cette formule intéressante où le chorégraphe et le musicien travaillaient séparément et se retrouvaient seulement lors de la performance: une vraie aventure. Mais en 1975 Cage me demanda "j'aimerais bien que

tu joues du piano". Quoi ??? John Cage me dit ce que je dois faire ? Pour ma part je décidai de préserver l'intégrité de la forme ouverte qu'ils avaient eux-mêmes mise en place. Dans le studio de danse de Merce il y avait un grand panneau avec marqué dessus "no-cigarettes et no-chaussures"; donc après quelque minutes passé au piano je me suis levé - en fumant mes Kretek [cigarettes au parfum de clous de girofle ndr] et avec mes bottes – et j'ai commence à interagir avec les danseurs dans l'espace, a chanter... en d'autre mots à être moi-même. J'étais convaincu d'être en train de faire exactement ce qu'ils demandaient... à la fin ma performance ne fut guère apprécié d'aucun des deux et je me suis retrouvé sur leur liste noire pendant des années. Ils aurait du s'apercevoir qu'en 1975 les temps étaient révolus et qu'il n'y avait pas que les "bon enfants" du conservatoire qui jouaient leur "formes ouvertes"... il y avaient aussi des dingos [une sorte de chien sauvage d'Australie NDR] comme moi ! L'honorable couple Cage/Cunningham ne pouvait pas supporter la charge émotionnelle et énergétique de ma performance. Je n'avais pourtant fait aucune violence ni blessé personne... mais on avait des visions différentes. »¹³⁸

Cette citation montre qu'il y a un « fossé générationnel » entre les deux hommes et donc a priori une différence significative entre leurs démarches respectives.

Il s'agit dorénavant pour nous de questionner la notion de musique minimaliste selon Nyman, qui classe cette dernière comme la branche déterministe de la musique expérimentale. Cela n'est pas sans nous poser problème dans la mesure où l'indétermination nous apparaissait comme la pierre angulaire du système expérimental. Une inévitable contradiction semble apparaître sous nos yeux, c'est cette contradiction que nous allons désormais interroger.

¹³⁸ Citation extraite de l'entretien de Charlemagne PALESTINE réalisé le 7 mai 2012 par Fabrizio ROTA, disponible via : <http://fuori--campo.blogspot.fr/p/pagina-1.html> [consulté le 15 décembre 2016].

II. CHARLEMAGNE PALESTINE FACE AU CONCEPT DE MUSIQUE MINIMALISTE

Préambule

Nyman amène sa réflexion sur le minimalisme musical comme suit :

« Une réaction à l'indétermination était probablement inévitable : la musique de La Monte Young et de Terry Riley, de Steve Reich et de Philip Glass – les trois autres compositeurs américains étroitement associés à l'alternative « minimale » de Young – témoigne d'un retranchement complexe par rapport à la musique issue de l'indétermination et fait appel à des sources jusqu'alors négligées par la musique expérimentale. Cette musique ne se contente pas de réduire la zone d'activité sonore à un minimum absolu (et absolutiste), elle soumet le matériau, scrupuleusement sélectif et principalement tonal, à des procédures généralement répétitives et hautement disciplinées qui sont mises au point avec une précision extrême (bien qu'aucun point de vue ne soit imposé à l'auditeur). »¹³⁹

Cette première tentative de définition du minimalisme musical par Nyman n'est pas sans nous surprendre car les mots « scrupuleusement sélectif », « principalement tonal » ou « précision extrême » semblent entrer en contradiction totale avec la définition de la musique expérimentale. Et nous avons bien compris via les réflexions d'Eno ou de Nyman en début d'ouvrage, que c'est parmi cette branche minimaliste que Nyman aurait placé Palestine s'il avait eu connaissance de son travail au moment de rédiger son livre. Mais nous nous proposons désormais d'approfondir davantage cette notion de minimalisme en quittant temporairement la pensée de Nyman, même si elle sera régulièrement citée en écho à cette première définition et tout au long des différentes réflexions qui

¹³⁹ Michael NYMAN, *op. cit.*, p. 211, 212.

seront menées au sujet des multiples acteurs de la musique minimaliste. C'est désormais la pensée de Tom Johnson, qui fut le premier avec Nyman à parler de minimalisme musical, qui va nous intéresser. À l'aide de la pensée de Johnson, il sera tenté de comprendre comment s'est défini le minimalisme musical lors de son acceptation comme courant musical à part entière. Nous pourrions d'ailleurs questionner la légitimité d'une telle appellation. C'est donc par le prisme de différents articles de Tom Johnson ainsi qu'en réfléchissant sur les œuvres et les artistes qu'il cite comme pionniers du minimalisme que nous interrogerons les caractéristiques de ce courant, qui seront mises en parallèle avec celles de la musique expérimentale, et cela dans le but de resituer Charlemagne Palestine dans ce courant minimaliste, courant auquel il est associé par Johnson (et par de nombreux autres observateurs) alors que lui-même se défend d'une telle posture. Aussi interrogerons-nous également la légitimité de Palestine de clamer sa non appartenance au minimalisme au regard de son œuvre, comparée aux caractéristiques que nous aurons au préalable dégagées.

A. LA MUSIQUE MINIMALISTE SELON TOM JOHNSON

1. *Premières définitions*

Nous sommes partis d'un document assez récent de Tom Johnson s'intitulant *Minimalism in Music : in search of a definition* qui retrace quarante années de réflexions sur le minimalisme musical. Il cite dans ce document de nombreux articles passés pour y revenir de façon critique. Cela fut une source non négligeable d'informations quant à l'évolution de la pensée de l'auteur. C'est dans

l'article *The Minimal Slow-Motion Approach: Alvin Lucier And Others* que Tom Johnson pose pour la première fois la notion de minimalisme musical et cela au sujet de trois œuvres présentées le même soir lors d'un concert à l'église presbytérienne du Greenwich Village. La première est la suivante : *A Sagging and Reading Room* de Stuart Marshall, pièce pour enregistreurs cassette et trois interprètes. Voici comment Johnson décrit l'œuvre :

« Une voix pré-enregistrée se fait entendre : 'A la prochaine annonce, cette cassette sera plus proche du micro 1 que la cassette d'Alvin, et plus éloignée du micro 2 que la cassette de Mary'. Puis, une voix différente : 'A la prochaine annonce, cette cassette sera plus éloignée du micro 1 que la cassette de Stuart, et plus éloignée du micro 1 que la cassette de Mary'. »¹⁴⁰

A la suite de cette description il explique ceci :

« C'est tout ce qui se passa. Juste les trois performeurs, changeant de place sur scène, laissant les trois enregistreurs cassettes jouer pour les micros. Tout ce qu'on entendait était ces simples phrases qui décrivait où tout se trouvait en relation au reste. »¹⁴¹

Tom Johnson poursuit en décrivant la seconde pièce, *Journal of Private Lives* de Mary Lucier :

¹⁴⁰ Tom JOHNSON, « Minimalism in Music : in search of a definition, Introduction for the catalogue for the exhibition of *Musica Silenciosa*, curated by the author at the Museo Reina Sofia in Madrid », p. 1, Paris, Éditions 75, 2001, consultable ici :

<http://www.editions75.com/Articles/Minimalism%20in%20music.pdf>

Notre traduction de : « *A pre-recorded voice is heard : 'At the time of the next statement, this cassette will be closer to microphone one than Alvin's cassette, and further from microphone two than Mary's cassette.'* Then a different voice: *'At the time of the next statement, this cassette will be further from microphone one than Stuart's cassette, and further from microphone one than Mary's cassette'.* »

¹⁴¹ Tom JOHNSON, *art. cit.*, Notre traduction de : « *That was all that happened. Just the three performers, changing places on the stage, allowing the three cassette tape recorders to play for the microphones. All we heard were these simple sentences that described where everything was in relation to everything else.* »

« Elle commence avec une sorte de prélude consistant en des diapositives en noir et blanc représentant différentes formes de monnaie, de même que des coupures de journaux, qui sont retournées et presque impossibles à lire. Le corps de l'œuvre consiste en trois événements simultanés. Sur un écran sur la gauche, on peut voir une main écrire un message lentement : 'Dans le rêve je suis en train de t'écrire une lettre. Je n sais pas ce que j'écris dans la lettre, mais tu dois m'envoyer une lettre où l'on prévoit de se rencontrer tel et tel jour... etc.' Sur un écran sur la droite se trouve une série de diapositives en couleurs montrant des vues légèrement différentes depuis une fenêtre. Elles sont toutes assez floues et un certain niveau de concentration est requis pour identifier les différences entre elles. La troisième manifestation a lieu sur un écran central. Pendant un moment il n'y a que des diapositives de couleurs pures seulement légèrement différentes dans la nuance. Puis il y a deux projections simultanées sur l'écran, et un couple commence une danse de salon au ralenti, projetant des ombres doubles mystérieuses sur l'écran. Toute la pièce se fait dans un silence de mort. »¹⁴²

Johnson commente cette pièce de la façon suivante :

« Encore une fois, il se passa peu de choses et ce qui se passa prit beaucoup de temps. Les éléments étaient visuels et textuels. Il n'y avait pas de son du tout. Je savais, bien sûr, que John Cage avait présenté quatre minutes et trente-trois secondes de silence en tant que pièce de musique ce fameux jour-là à Woodstock à New York en 1952, mais à cet instant je n'avais pas réfléchi sérieusement à la musique muette comme forme de minimalisme. »¹⁴³

¹⁴² Tom JOHNSON, *art. cit.*, Notre traduction de : « *It begins with a sort of prelude, consisting of black and white slides, depicting different forms of currency, along with newspaper clippings which are reversed and almost impossible to read. The body of the work consists of three simultaneous events. On a screen at the left, one sees a hand slowly writing a message: 'In the dream I am writing you a letter. I don't know what I am saying in the letter, but you must mail me a letter arranging to meet me on such and such a day... etc.'* On a screen at the right is a series of color slides showing slightly different views through a window. All are rather hazy, and a good deal of concentration is required in order to pick out the differences between them. The third event takes place on a central screen. For a while there are slides of solid colors, only slightly different in shade. Then there are two simultaneous projections on the screen, and a couple begins slow-motion ballroom dancing, casting mysterious double shadows on the screen. The whole piece is in dead silence. »

¹⁴³ *Ibid.* . Notre traduction de : « *Again, nothing much happened, and what did happen took a very long time. The elements were visual and textual. There was no sound at all. I knew, of course, that John Cage had presented four minutes and thirty three seconds of silence as a piece of*

Enfin il aborde la troisième pièce *The Queen of the South* d'Alvin Lucier de la façon suivante :

« Ici quatre chanteurs sont assis autour d'une plaque de métal carrée, d'environ 90 centimètres de diamètre, avec du sable saupoudré dessus. Alors qu'ils chantent dans leurs micros, le plateau de métal vibre, menant le sable à glisser et prendre différentes formes. Il y avait une atmosphère très religieuse ce soir-là, tout le monde fixant le sable alors qu'il passait d'un motif intriqué à un autre. La majorité du chant n'était pas agréable à écouter, mais cela ne faisait aucune importance, car les mouvements du sable avaient pour nous un peu de cette magie que les peintures de sable Navajos ont pour les Navajos. »¹⁴⁴

Johnson commente l'œuvre de la façon suivante :

« C'était essentiellement une situation statique. Rien ne bougeait. Tout prit beaucoup de temps. Il y avait du son, mais il ne menait à rien, se laissant seulement entraîner dans les formations symétriques du sable mouvant en continu .»¹⁴⁵

Notons avec grand intérêt que les pièces décrites ici par Johnson relèvent finalement de la démarche expérimentale comme l'a précédemment définie Nyman. Nous tenons ici la grande différence de conception entre les deux hommes. Pour Nyman, ce qui définit une pièce comme expérimentale est la présence en elle d'un processus qui va se substituer à une organisation formelle et

music on that famous day in Woodstock, New York, in 1952, but at this point I had not thought seriously about silent music as a form of minimalism ».

¹⁴⁴ Tom Johnson, *art. cit.*, notre traduction de : « *Here four singers sit around a square metal plate, about three feet across, with sand sprinkled on it. As they sing into their microphones, the metal plate vibrates, causing the sand to shift into many different patterns. It had a very religious feeling that night, with everyone staring at the sand as it moved into one intricate design after another. Most of the singing was not very pleasant to listen to, but it didn't matter, because the movements of the sand had some of the same magic for us that the Navajo sand paintings must have for the Navajos.* »

¹⁴⁵ *Ibid.* Notre traduction de : « *This was essentially a static situation. Nothing moved. Everything took a long time. There was sound, but it wasn't going anywhere – just drifting into the symmetrical formations of the shifting sand.* »

donc « organique » d'une œuvre. Chez Johnson, c'est la rareté du matériau sonore qui va l'amener à concevoir la nouvelle musique américaine comme minimaliste. Et c'est avant tout le fait d'avoir une musique proche du silence qui lui donne l'envie d'utiliser ce mot. Cela lui fait dire que « les expériences minimales dont je parlais n'avaient rien à voir avec la musique que la plupart des gens voyaient comme musique minimaliste quelques années plus tard.»¹⁴⁶ Il déclara également que « peut-être la chose la plus radicale de la soirée, et celle qui me poussa à utiliser le mot 'minimal' fut le silence total de la pièce de Mary Lucier. Ce n'était pas une série de films muets, après tout, elle était présentée comme un concert, et pourtant nous étions en présence d'une pièce avec absolument aucun son. »¹⁴⁷

Cela est important de le stipuler, la conscience du terme minimalisme chez Johnson vient d'abord d'une contemplation du silence en musique avant tout autre caractéristique. Car selon Johnson il y a cinq formes de musique minimaliste, et c'est lors d'un entretien réalisé avec lui en 2014 qu'il nous confirma cette vision qu'il avait du minimalisme. Les cinq façons d'avoir une attitude minimale en musique sont les suivantes : il y a le minimalisme par la répétition, qui deviendra finalement le plus connu, le minimalisme par la variation, subtile déclinaison du concept de répétition mais où le motif sonore n'est pas répété de façon identique mais subtilement varié lors de chacune de ses énonciations. Il ya également le minimalisme par l'usage d'un matériel ou d'un instrument minimal, le minimalisme par l'utilisation de sons longs et tenus (ce qui de prime abord évoque plus directement Charlemagne Palestine) et enfin le minimalisme par le silence (ce qui de prime abord éloigne considérablement de Palestine). C'est cette dernière forme de minimalisme qui déclencha chez Johnson une réflexion d'une vie entière sur la question du minimalisme musical.

¹⁴⁶ Tom Johnson, *art. cit.*, notre traduction de : « *The minimal experiences I was talking about had nothing to do with the music that most people thought of as minimalist music a few years later.* »

¹⁴⁷ *Ibid.* Notre traduction de : « *Perhaps the most radical thing of the evening, and the thing that led me to use the word "minimal," was the total silence of the Mary Lucier piece. This was not a silent film series, after all, it was billed as a concert, and yet here was a piece with absolutely no sound.* »

2. L'école hypnotique de New York

Pourtant, les minimalistes les plus connus ou du moins ceux que la plupart des musicologues ou critiques classent directement dans cette catégorie sans remettre cela en question sont des artistes qui ont davantage travaillé l'aspect répétitif de leur musique plutôt que l'aspect silencieux, peut-être à l'exception de l'un d'entre eux qui travailla davantage sur les sons tenus plutôt que sur la répétition. Ces quatre artistes sont La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich et Philip Glass. Tom Johnson et Michael Nyman en tant que précurseurs de l'utilisation du terme minimalisme ne sont sûrement pas étrangers au fait que ces quatre compositeurs soient encore aujourd'hui considérés comme les quatre figures principales du minimalisme musical. En effet, le premier les a associés dans un article de 1972 intitulé simplement *La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass* en les considérant comme les quatre représentants de la « New York Hypnotic School ». Le second les associe également dans le chapitre consacré au minimalisme d'*Experimental Music, Cage and beyond* de 1974 intitulé en français *Musique minimaliste, détermination et la nouvelle tonalité*. A travers ces deux documents s'esquisse l'idée d'une école new-yorkaise du minimalisme musical par l'usage de la répétition, au moins pour Riley, Reich et Glass, Young ayant davantage développé ses techniques compositionnelles à partir de sons tenus.

Dans son article de 1972, Johnson tente d'expliquer en quoi l'utilisation de l'expression « New York Hypnotic School » se justifie concernant les quatre compositeurs précédemment cités. Il explique d'abord que ces quatre musiciens réalisent des pièces qui au-delà de leurs différences d'instrumentarium ou de conception technique ont toutes en commun « [...] la même forme de base, qui peut être décrite comme plate, statique, minimale et hypnotique. »¹⁴⁸ Il continue en disant ceci :

¹⁴⁸ Tom JOHNSON, « La Monte Young, Steve Reich, Terry Riley, Philip Glass », in *The Voice of New Music, New York City 1972-1982, A Collection Of Articles Originally Published In The Village Voice*, 2002, Éditions 75, Paris, 1^o ed. 1989. Notre traduction de : « [...] they all have

« La structure de leurs pièces est toujours monotone. Ils ne s'intéressent ni aux climaxes ni à la manipulation de la tension et de la relaxation, ni aux contrastes importants en tous genres. Ils gardent leur musique plate, ne la laissant jamais passer au-dessus ou au-dessous d'un certain seuil. D'une certaine manière, cette monotonie reflète l'idée d'une peinture 'all over' (répartie de façon égale). Dans les deux cas, il y a tentative de rendre la structure uniforme en toutes ses parties. »¹⁴⁹

Johnson utilise le mot statique en parlant de ces musiques car «[...]elle ne quitte jamais ce niveau défini et ne semble avancer vers rien. »¹⁵⁰ Il continue avec ce paragraphe très intéressant dans la mesure où il y introduit la notion de structure minimale :

« Mais en écoutant la musique de ces compositeurs, on découvre vite que statique ne signifie pas ennuyeux comme on pourrait l'imaginer. Beaucoup de choses intéressantes peuvent se produire sur un même niveau. Une hauteur change légèrement, un rythme se voit modifié, quelque chose apparaît ou disparaît progressivement. Ce ne sont pas de gros changements, mais ce sont des changements, et il y en a plus qu'assez pour entretenir l'intérêt, à condition qu'on arrive à se faire à cette structure minimale. »¹⁵¹

Johnson justifie l'utilisation de ce terme, "minimal", de la façon suivante :

the same basic concern, which can be described as flat, static, minimal, and hypnotic. »

¹⁴⁹ Tom JOHNSON, *art. cit.*, notre traduction de : « *The form of their pieces is always flat. They are not interested in building to climaxes, or in manipulating tension and relaxation, or in working with large contrasts of any kind. They keep their music flat, never allowing it to rise above or fall below a certain plane. In a way this flatness is related to the idea of 'all over' painting. In both cases, there is an attempt to make all areas of the form equal in importance. »*

¹⁵⁰ *Ibid.* Notre traduction de : « [...] *it never leaves this one level and never seems to be moving toward anything ».*

¹⁵¹ *Ibid.* Notre traduction de : « *But in listening to the music of these composers, one soon discovers that static does not necessarily mean boring, the way we always thought it did. Many interesting things can happen all on one plane. A pitch changes slightly, a rhythm is altered, something fades in or out. They are not big changes, but they are changes, and there are more than enough of them to sustain one's interest, provided that he can tune in on this minimal level. »*

« “Hypnotique” est probablement le mot le plus approprié pour cette musique car il permet de saisir l’effet qu’elle a sur l’auditeur. La musique ne distrait pas et ne stimule pas de manière évidente. Elle berce, hypnotise et l’entraîne dans son monde. Bien sûr, elle ne le mènera pas jusqu’à la transe au sens médical, mais l’effet s’en rapproche. La musique de « l’Ecole Hypnotique de New York » est plus facile d’accès que la majorité de la musique contemporaine. Elle n’implique jamais de dispositif intellectuel comme inverser les choses et les renverser. [...] La musique se focalise principalement sur le son en lui-même et bien souvent un total amateur peut aussi bien comprendre la pièce qu’un musicien éduqué. »¹⁵²

Enfin, il conclut son article comme suit :

« Ainsi elle est relativement accessible, et je suppose qu’elle finira par toucher un public plus large que le reste de la musique contemporaine. Mais puisque ses postulats esthétiques tranchent assez sèchement avec la tradition, cela pourrait prendre plus de temps pour attirer le public. Il est intéressant de jeter un coup d’œil autour d’une salle de concert et d’observer des gens qui se retrouvent exposés pour la première fois à ce genre de musique. Dix minutes après le début de la pièce, ils sont toujours assis là à attendre que quelque chose se produise. Parfois la frustration et la confusion sont de trop et ils s’en vont. Mais souvent ils se retrouvent plongés dans les détails et commencent à écouter – peut-être même à entendre. »¹⁵³

Plusieurs commentaires viennent immédiatement en tête à la lecture de ces lignes.

¹⁵² Tom JOHNSON, *art. cit.*, notre traduction de : *'Hypnotic' is probably the best word for this music, because it comes closest to describing the effect that it has on the listener. The music never entertains or stimulates in an overt way. It simply lulls, hypnotizes, and draws him into its world. Of course, it won't put him into a true trance, medically speaking, but the effect is something like that. The music of the New York Hypnotic School is easier to hear than much contemporary music. It never concentrates on intellectual devices such as turning things upside down and backward. [...] The music deals primarily with sound itself, and often the layman is as well equipped to hear what is going on as the trained musician is.* »

¹⁵³ *Ibid.* Notre traduction de : « *So it is relatively accessible, and I suppose it will eventually reach a wider audience than most contemporary music has. But since its aesthetic premises are a rather sharp departure from the tradition, it may take a long time for the audience to grow. It is interesting to look around a concert hall and observe people who are having their first exposure to this music. Ten minutes into the piece, they may still be sitting there expecting something to happen. Sometimes the frustration and bewilderment are too much and they leave. But often they become drawn into the details and begin listening - and perhaps hearing.* »

Le premier est la stupéfiante ressemblance entre la façon dont Johnson définit cette hypothétique « école hypnotique new-yorkaise » et la façon dont Nyman décrit la musique expérimentale en général : ils se rejoignent sur l'idée d'une certaine monotonie de la forme, de l'absence de climax ou de tension/détente dans l'élaboration du discours musical. Ils partagent également cette idée d'une musique qui ne progresse pas, qui n'avance vers rien. Ensuite un second commentaire s'impose : dans cet article qui porte le nom de quatre compositeurs, aucun d'entre eux n'y est en fait cité, cela pour montrer l'aspect général et commun aux quatre créateurs de ces considérations esthétiques. Johnson semble nous indiquer que ces quatre compositeurs partagent au travers de leurs œuvres ces considérations relatives au statisme du matériau musical employé et de la forme qui en résulte, « monotone » mais qui possède en elle un fourmillement de changement par les micro-variations de hauteurs, de rythmes ou de couleurs qui résultent de ce statisme qui, en quelque sorte, entraîne une ouverture de la perception, comme si nous regardions à la loupe quelque chose qui nous semblait d'une seule couleur ou d'une seule forme, mais qui par ce grossissement révèle une infinité de détails insoupçonnés à l'œil nu. De plus, Johnson justifie l'utilisation du terme hypnotique en expliquant que les pièces relevant de cette approche musicale « bercent » et « hypnotisent » l'auditeur plutôt qu'elles ne les distraient. Il explique en somme qu'il s'agit une fois de plus ici d'une musique du son et non de la note (à l'instar de la musique expérimentale selon Nyman par rapport à l'avant-garde européenne). Cette musique recherche d'abord à impacter physiquement l'auditeur avant toute recherche de jouissance intellectuelle, c'est en ce sens qu'elle peut être pareillement reçue par un « complet amateur » que par un « musicien éduqué ». Comme le dit Johnson, c'est une musique qui invite à plonger dans les détails du son.

Reprécisons qu'aucun des quatre compositeurs dont les noms forment le titre de son article et participant à cette « École Hypnotique de New York » n'est cité. Au début de l'article, Johnson précise même qu'il n'associe pas d'autres noms à ces

quatre-là dans la mesure où ils n'ont pas encore assez attiré les faveurs du public. Nous émettons l'hypothèse que Johnson pensait vraisemblablement, entre autres, à Charlemagne Palestine en nous disant cela. Cette hypothèse fera l'objet de notre troisième commentaire concernant cet article. Palestine, qui rappelons-le ici est new-yorkais, produit des œuvres dont les caractéristiques correspondent parfaitement à ce que décrit Johnson, et ce bien entendu à l'époque où Johnson écrit ces lignes car l'activité musicale de Palestine est contemporaine de celle de Young, Glass, Reich et Riley. Pour revenir à *Schlingen-Blängen*, elle correspond en tout point à ce qu'a décrit Johnson plus haut. Statisme, variations infimes et progressives de la hauteur, de la couleur, du rythme par les battements des harmoniques qui se détachent des strates sonores, non progression du discours, monotonie de la forme, effet hypnotique sur l'auditeur pouvant conduire à un effet ressemblant à la transe (ce qui renvoie à l'expérience évoquée en introduction du mémoire), invitation à l'exploration du son et de ses plus infimes détails, tout y est. Par ce que nous venons de dire, nous justifions l'hypothèse de Johnson de l'existence d'une esthétique spécifique à cette fameuse « École Hypnotique de New York », mais nous ne pouvons davantage confirmer cette hypothèse sans exposer plus en détail les approches musicales de La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich et Philip Glass. Ainsi dans les pages qui vont suivre, seront exposés le travail et les conceptions de ces quatre compositeurs durant la période des années 1960 et 1970, à l'aide de réflexions de Tom Johnson mais également de celles de Michael Nyman, de Johan Girard et d'autres musicologues ou penseurs de cette esthétique minimaliste, afin de mieux cerner les musiques de ces quatre musiciens de la « *New York Hypnotic School* » pour ensuite comparer leurs approches avec celle de Charlemagne Palestine.

B. RÉFLEXIONS SUR LA MONTE YOUNG, TERRY RILEY, STEVE REICH, PHILIP
GLASS

Pour reprendre la pensée de Johan Girard, « le courant minimaliste en musique se serait propagé sur le modèle des vases communicants, au début des années 1960, de San Francisco à New York, de La Monte Young à Terry Riley, puis de Steve Reich à Philip Glass, tous quatre nés à dix-huit mois d'intervalle. »¹⁵⁴ En effet nous pouvons affirmer à la suite du chercheur français que « les éléments biographiques paraissent donner crédit à une telle hypothèse. »¹⁵⁵ Rappelons à la suite de Girard que lorsqu'ils étudient à Berkeley à la fin des années 1950, La Monte Young et Terry Riley travaillent tous deux via une approche bruitiste pour l'accompagnement sonore des spectacles de la chorégraphe Ann Halprin. En 1965, Riley rejoint l'ensemble de Young le *Theatre of Eternal Music*, à New York pour une collaboration d'une année. En 1964, Steve Reich assistait Riley pour la mise en place de la première de *In C* à San Francisco. Il est à l'origine de la pulsation constante en do, jouée au piano, qui constitue, pour reprendre le terme du chercheur français, une marque distinctive de la pièce. Voici comment Reich explique sa participation à l'œuvre de Riley :

«Terry Riley avait quitté la baie de San Francisco pour l'Europe, dont il revint en 1964, alors qu'il composait *In C*. Nous nous sommes rencontrés, nous avons sympathisé, et je lui ai parlé du groupe d'improvisation que j'avais fondé, et lui ai proposé nos services pour la création de son morceau. Quand nous avons commencé les répétitions, nous éprouvions beaucoup de difficultés à donner une unité à l'œuvre. Je lui ai alors suggéré de prendre un batteur ou d'utiliser un instrument qui battait la mesure. Il m'a dit : ' D'accord. Alors quelqu'un jouera les deux do aigus au piano.' Ainsi, ma contribution à cette œuvre aura été de lui donner une impulsion, au sens propre du terme.»¹⁵⁶

¹⁵⁴ Johan GIRARD, *Répétitions. L'esthétique musicale de Terry Riley, Steve Reich et Philip Glass*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2010, p. 27.

¹⁵⁵ *Ibid.*

¹⁵⁶ Steve REICH, in Stéphane LELONG, *Nouvelle Musique*, Paris, Éditions Balland, 1996, p. 296. Cet

C'est également Steve Reich qui, à la fin des années 1960, influencera de façon décisive Philip Glass en lui soumettant l'idée de « systématiser une écriture répétitive encore incertaine. »¹⁵⁷ Reich explique cette influence de la façon suivante et non sans une pointe d'amertume :

« En mars 1967, mon ensemble a joué mes compositions trois soirs de suite à la Park Place Gallery. Le soir du deuxième concert, après la représentation, mon vieil ami Philip Glass, que j'ai connu à la Julliard School, est venu me voir en coulisses. Il m'a dit : 'c'était fantastique ! Je voudrais te montrer ma musique'. Et de mars 1967 à février 1968, j'ai lu et joué sa musique, et je lui ai donné mon avis. De son côté, il a écouté ma musique, et il a utilisé les musiciens de mon ensemble ainsi que moi-même pour jouer la sienne. En mars 1968, il a écrit *One Plus One*, qui consistait pour l'exécutant à frapper sur une table à partir de cellules rythmiques d'un ou deux temps, qu'on ajoute et qu'on soustraie entre elles. Son œuvre suivante était une forme de remerciement. Elle s'intitulait *Two Pages for Steve Reich*. Maintenant il a changé le titre : elle ne s'appelle plus que *Two Pages*. Vous remarquerez au passage que Terry Riley avoue sa dette envers La Monte Young, j'avoue la mienne envers Terry Riley, et que si vous interrogez Phil Glass, il vous dira que tout lui vient de Ravi Shankar. »¹⁵⁸

Cette dernière phrase quelque peu acerbe de Reich montre néanmoins la plausibilité de cette théorie des vases communicants entre les esthétiques respectives des quatre compositeurs.

Cela amène Girard à penser qu' : « on pourrait aisément conclure à un passage de témoin, supposant un partage des procédés compositionnels et autorisant à parler d'une « école » minimaliste, Young aurait initié un travail sur la répétition que Riley aurait exploré plus en profondeur, avant que Reich ne systématise l'écriture répétitive par l'usage de « processus » dont ce serait inspiré Philip Glass. »¹⁵⁹ Mais

ouvrage consiste en un recueil d'entretiens de 24 compositeurs dont Steve Reich, Terry Riley et Philip Glass qui nous intéressent tout particulièrement ici.

¹⁵⁷ Johan GIRARD, *op. cit.*, p. 28.

¹⁵⁸ Steve REICH, in Stéphane LELONG, *op. cit.*, p. 298.

¹⁵⁹ Johan GIRARD, *op. cit.*, p. 28

comme le rappel Girard :

« L'hypothèse du flambeau ou des vases communicants occulte un aspect essentiel de la poétique répétitive : la répétition dont fait – marginalement – usage Young n'est pas de la même sorte que celle que mobiliseront Riley, Glass et Reich. C'est sur la base de compositions pour bande, inspirée de la musique concrète, que ce travail de la répétition a pu émerger. Or Young est étranger à ce travail. Il improvise sur les sinusoïdes pures produites par des oscillateurs électroniques, tandis que Riley et Reich enregistrent sons et bruits, coupent, collent, assemblent des 'boucles'. Ce principe de la 'boucle' définit en premier lieu l'esthétique répétitive au début des années 1960. Vingt ans plus tard, il sera au cœur de l'esthétique techno et *house music*. »¹⁶⁰

Cette différence entre les approches de Young d'une part et des trois autres compositeurs cités d'autre part est fondamentale car elle nous permettra de mettre à jour la différence ontologique qui existe entre une esthétique de la répétition systématisée et une esthétique des sons continus, qui semble plus proche de celle développée par Charlemagne Palestine.

1. *La Monte Young*

Johan Girard introduit La Monte Young de la façon suivante :

« Si l'œuvre de La Monte Young paraît protéiforme l'intérêt pour les sons constants en constitue sans doute le fil directeur. Né en 1935 à Bern (Idaho), le compositeur est fasciné dès son plus jeune âge par le souffle du vent, le bourdonnement des insectes, l'accord constant produit par les poteaux électriques de la ville et le ronronnement de la centrale électrique environnante. Le drone harmonique de la centrale

¹⁶⁰ Johan GIRARD, *op. cit.*, p. 28

donnera son titre à une composition de 1962, *The second dream of the High-tension Line Stepdown Transformer from The Four Dreams of China*. Quant à l'harmonie produite par les poteaux électriques de la ville, elle deviendra l'« accord des songes » (*dream chord*) et servira d'assise à nombre de ses compositions ultérieures. »¹⁶¹

Marian Zazeela, la compagne de La Monte Young parle de ces influences premières comme ceci :

« Depuis qu'il a commencé à écrire de la musique, La Monte a toujours trouvé son inspiration et ses idées dans les expériences qu'il a eues avec le son durant son enfance et son adolescence. Ces expériences sont à mon avis la source la plus importante de sa musique. Par exemple, l'écoute du vent quand il était très jeune, l'écoute des sons produits par les fils téléphoniques dans la campagne, l'écoute des sons émis par les insectes dans les différentes régions : dans les vallées, près des lacs etc. »¹⁶²

Girard continue le parcours biographique de Young de la façon suivante :

C'est dans le sillage sériel que le compositeur fait ses débuts. En 1953, il étudie le contrepoint et la composition avec Leonard Stein, disciple et assistant d'Arnold Schönberg. Abandonnant les franges les plus aventureuses du jazz pour la composition sérielle il décline les "douze sons" de manière lente et répétitive. Son écriture se démarque de l'école sérielle américaine par sa simplicité, son usage du silence et des sons longuement maintenus, parfois jusqu'à quatre minutes, dont on peut pleinement apprécier les caractéristiques timbriques au sein d'un matériau minimalement organisé.

Nous pouvons citer, à la suite de Nyman, *Octet for Brass* de 1957 qui est véritablement la première pièce qui, sans quitter le système sériel, est construite à

¹⁶¹ Johan GIRARD, *op. cit.*, p. 28

¹⁶² La Monte YOUNG, in Daniel CAUX, *Le silence, les couleurs du prisme & la mécanique du temps qui passe*, Paris, Éditions de l'éclat, 2009, p. 89. Il s'agit d'un entretien réalisé par Jacqueline et Daniel CAUX de LA MONTE YOUNG et Marian ZAZEELA, intitulé « La Monte Young : "créer des états psychologiques précis" », publié pour la première fois dans *L'art vivant*, n°30, août 1970.

partir de très longues notes, parfois tenues pendant trois ou quatre minutes et où rien d'autre n'intervenait à part l'occasionnelle superposition d'autres longues notes ainsi que des pauses qui duraient à peu près une minute. *Trio for Strings* de 1958 utilise la même technique qui devient plus élaborée et perfectionnée, le style y est plus exclusif, les durées y sont plus longues et plus rarement interrompues. Young dit de cette œuvre que l'accent est porté avec insistance sur l'harmonie « à l'exclusion de presque tout ce qui ressemble à ce qui est généralement appelé mélodie. »¹⁶³ A ce sujet, Girard affirme que « Young s'intéresse plus particulièrement aux œuvres de Webern, en ce que le silence s'y déploie, en ce que les processus dodécaphoniques y sont, selon lui, *audibles*. »¹⁶⁴ Il continue en affirmant que « la recherche d'une clarté structurelle (ou d'une "audibilité" de la structure) constituera un enjeu majeur du minimalisme musical ultérieur. »¹⁶⁵

Johan Girard rappelle que « à l'été 1959, le compositeur découvre les œuvres de John Cage qu'interprète David Tudor à Darmstadt. C'est sous l'influence cagienne qu'il compose un *Poem for Chairs, Tables, Benches, Etc. (Or Other Sound Sources)* pour lequel le mobilier domestique devient source sonore par de violents déplacements sur le sol. »¹⁶⁶ La Monte Young dit ceci à propos de cette œuvre et de l'influence de Cage :

« Dans deux de mes pièces, *Visions* et *Poem for Chairs, Tables, Benches, Etc (Or Other Sound Sources)* j'ai utilisé des éléments empruntés au hasard, mais d'une manière tellement différente de celle de John Cage qu'elles finissaient par apparaître comme appartenant à ma propre musique. Il est bien probable que je n'aurais pas utilisé jusqu'à ce point une technique due au hasard si je n'avais pas été influencé par ses travaux. »¹⁶⁷

¹⁶³ La Monte YOUNG, cité par NYMAN, *op. cit.*, p. 213. Voir à ce sujet : LA MONTE YOUNG & Marian ZAZEELA, *Selected Writings*, New York, George Wittenborn, 1970.

¹⁶⁴ Johan GIRARD, *op. cit.*, p. 29. Voir à ce sujet : Keith POTTER, *Four Musical Minimalists : La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, p. 20.

¹⁶⁵ Johan GIRARD, *op. cit.*, p. 29.

¹⁶⁶ *Ibid.*

¹⁶⁷ La Monte YOUNG, in Daniel CAUX, *op. cit.*, p. 83.

Girard continue en expliquant que « le compositeur poursuit son exploration des sons de frictions aux côtés de Terry Riley, avec qui il exécute des pièces bruitistes pour accompagner les spectacles d'Ann Halprin. C'est dans le contexte de son travail avec la chorégraphe que Young propose *Arabic Numeral (Any Integer)*, to *H.F*, sa première œuvre "répétitive". »¹⁶⁸ La Monte Young évoque cette période comme ceci :

« Ce fut une période très excitante quand Terry Riley et moi avons travaillé chez Ann Halprin en tant que directeurs musicaux. C'était en 1959-1960, après mon séjour à Darmstadt et j'ai décrit tout cela dans ma "Conférence de 1960". Une des choses importantes, c'est que j'ai commencé à improviser des sons très longs différents de ceux que produisaient les instruments pour lesquels j'avais écrit jusqu'alors. C'était des sons bizarres, étranges, qui duraient parfois une heure ou deux. Dans cette "Conférence de 1960" j'ai expliqué comment cette expérience m'avait conduit à entrer à l'intérieur du son et comment, une fois entré dans le monde du son, je pouvais me demander comment ce serait si je devais me trouver en dehors [...] Le concept d'Ann Halprin était très intéressant. Aux répétitions, les danseurs faisaient des choses qui duraient très longtemps, quelque fois aussi longtemps que les sons. Cela a été une expérience étonnante, très formatrice, dont je me suis profondément imprégné et qui a influencé mon avenir. »¹⁶⁹

Nous comprenons ici que ce travail intimement lié à une pensée chorégraphique du temps long inspira beaucoup La Monte Young qui continuait à développer sa pensée des sons tenus, ici en dépassant totalement les concepts sériels au profit d'une approche bruitiste au service de la danse.

Girard poursuit cette rapide biographie du compositeur en précisant qu' « en 1960, Young quitte San Francisco pour New York afin d'étudier la composition électronique aux côtés de John Cage et de Richard Maxfield. à la *New School for Social Research*. »¹⁷⁰ Young garde d'ailleurs un excellent souvenir de sa rencontre

¹⁶⁸ Johan GIRARD, *op. cit.*, p. 29.

¹⁶⁹ La Monte YOUNG, in Daniel CAUX, *op. cit.*, p. 84.

¹⁷⁰ Johan GIRARD, *op. cit.*, p. 29.

avec Maxfield comme l'atteste la citation suivante :

« En 1960, je suis allé à New York avec une bourse d'étude, une bourse attribuée à la mémoire d'Alfred Hertz, et j'ai étudié la musique électronique avec Richard Maxfield. J'ai trouvé que c'était un ingénieur électronicien extraordinaire aussi bien qu'un compositeur remarquable. Sa musique électronique m'a beaucoup plu. Ce qui m'a intéressé, c'est que sa musique montrait, comme la mienne, un concept formel plus statique que celui que l'on rencontre habituellement, un concept restant le même à travers la composition entière (ce qui est bien différent de celui d'une forme où des points émergent et se développent progressivement jusqu'à devenir des points culminants). »¹⁷¹

Nous choisissons ici de retranscrire en entier la réflexion suivante de Girard concernant Young tant elle semble pertinente et synthétiser les préoccupations du compositeur :

« Partie prenante de l'avant-garde new-yorkaise, le compositeur organise des concerts dans le loft de Yoko Ono, avant de se rapprocher temporairement du groupe Fluxus. Il écrit alors des partitions verbales (consistant en indications prescrivant des actions à accomplir, et non des notes à exécuter) qui relèvent sans doute davantage du théâtre que de la musique. Selon Strickland, à cette période, 'Young était obligé d'étendre sa définition de la musique à des proportions absurdes afin de caractériser ses œuvres comme telles.' L'interprète est par exemple incité à lâcher des papillons dans une salle de concert (*Composition 1960 # 3*) ou à nourrir un piano avec du foin et de l'eau (*Piano Piece for David Tudor #1*). L'une des pièces de cette période, *Composition 1960#7*, consistant en une quinte parfaite devant être tenue « for a long time » (pouvant se chiffrer en heure), résume l'intérêt de Young pour les sons maintenus sur une longue durée et les « sous-produits psycho-acoustiques » résultants (les effets de timbre et de texture involontaires, liés, dans le cas de Young, à l'exécution de structure statiques). Ces aspects seront centraux dans ses œuvres minimalistes ultérieures. Suite aux premiers travaux sériels (1956-1958) et aux partitions verbales (1959-1961), La Monte Young pose les premiers jalons d'une esthétique minimaliste reposant sur les sons maintenus, les bourdons (drones) et l'extension de la durée de l'œuvre sur de vastes plages temporelles. Le compositeur explore les techniques indiennes d'improvisation vocale, mais aussi l'écriture modale et l'intonation juste. Certaines de ses compositions débutées au milieu des années 1960, comme *The Well-Tuned Piano* et *The Tortoise, His Dreams and Journeys*, sont encore en cours, et il semble que le compositeur considère chacune de leurs exécutions comme

¹⁷¹ La Monte YOUNG, in Daniel CAUX, *op. cit.*, p. 84.

autant de fenêtre sur une œuvre sans fin. »¹⁷²

A travers les lignes qui précèdent, Girard commence à esquisser ce qui semble être une différence de paradigme profonde entre une pensée de la répétition et une pensée des sons tenus et continus. Il continue d'examiner la question de la façon suivante :

Si la musique de La Monte Young a posé les premières pierres de l'édifice minimaliste en musique, dans quelle mesure peut-elle être rattachée au courant répétitif ? Plusieurs éléments méritent examen. Au début des années 1960, les improvisations de Young au saxophone soprano, sur fond de bourdon constant, consistent en de courtes phrases modales répétées. Pour autant nulle systématisation de l'écriture répétitive, telle qu'on la trouvera chez Riley, Reich et Glass, n'y a part. Bien plutôt, ces improvisations modales peuvent être rapprochées du jeu de John Coltrane, dont le compositeur revendique l'influence. Bien sûr, il y a *Arabic Numeral (Any Integer), to H.F.* (ou *X for Henry Flint*), écrite en 1960, souvent considéré comme la première œuvre de musique répétitive américaine. L'interprète doit répéter un son bruyant au piano, par exemple un cluster joué avec les avant-bras, à intervalles réguliers d'une à deux secondes. Le nombre de répétition (X) est laissé indéterminé par le compositeur, et le choix du nombre par l'interprète modifie le titre, comme, par exemple, *1689 (to Henry Flint)* en 1961. L'interprétation de l'œuvre par Young s'arrête bien souvent lorsque ses doigts sont en sang. K Robert Schwarz rapporte également une exécution de la pièce par son compositeur, à l'aide d'une cuillère et d'une poêle à frire, pour laquelle Young a répété 600 fois son geste. Mais comme le note Wim Mertens, "l'œuvre diffère de la musique des autres compositeurs de musique répétitive en répétant un seul et unique son, et non un motif ou une succession de différents sons." »¹⁷³

Et Girard appuie sa réflexion en s'interrogeant à la suite de Strickland sur la pertinence esthétique de l'œuvre :

¹⁷² Johan GIRARD, *op. cit.*, p. 29. Voir à ce sujet : Edward STRICKLAND, *Minimalism, Origins*, Bloomington et Indianapolis, Indiana University Press, 1993, p. 138.

¹⁷³ Johan GIRARD, *op. cit.*, p. 30. Voir à ce sujet : K. Robert SCHWARZ, *Minimalists*, Londres, Phaidon Press, 1996, p. 33. et Wim MERTENS, *American Minimal Music*, Londres, Kahn et Averill, 1988, p. 27.

« Dans un premier temps la pièce est agaçante, puis ennuyeuse, et en aucun cas particulièrement inventive, quelle que soit l'importance de l'estime qu'aient pu lui porter le compositeur et son cercle, qui d'après leur correspondance semblent avoir été, faute de mieux, leurs plus grands admirateurs. »¹⁷⁴

A la suite du chercheur français, la question de considérer Young comme un répétitif commence à se poser sérieusement, et une fracture entre répétition et esthétique du son continu commence à se dessiner. Il poursuit sa réflexion ainsi :

La même année Yves Klein accompagne les performances de ses anthropométries par une *Symphonie Monoton-Silence*, œuvre monocorde reposant sur la répétition d'une triade en ré majeur durant vingt minutes, suivies de vingt minutes de silence. Toutefois, selon Strickland, l'œuvre de Klein apparaît comme une 'anomalie conceptuelle plutôt que la source de quelques tradition musicale que ce soit.' Hors du carcan sériel, et dans le monde de la création plastique, davantage que dans celui de la musique contemporaine, la répétition musicale semble pouvoir trouver place dans l'arc des possibles. Quant à *X for Henry Flint*, on peut se demander si elle constitue, pour reprendre les termes de Strickland, 'la source de quelque tradition musicale que ce soit.' Elle apparaît comme une proposition parmi tant d'autres dans la bouillonnante activité de Young à cette époque, dont l'enjeu était, avant tout, le décloisonnement des frontières traditionnelles de l'art et la remise en question des définitions de sens commun — celle de la musique y compris. En dehors de *X...*, la seule pièce de Young mobilisant la répétition structurelle est une œuvre mineure, *Death Chant* (1961). Il s'agit d'une pièce en *sol* mineur utilisant des processus additifs et soustractifs relativement proches de ceux que Philip Glass sollicitera dans ses œuvres "processuelles". La partition indique: "*to be repeated many times or ad infinitum*".¹⁷⁵

Il est d'ailleurs intéressant de noter comment Young parle de cette pièce. A la

¹⁷⁴ Edward STRICKLAND, *op. cit.*, p. 145. Citation extraite de : Johan GIRARD, *op. cit.*, p. 30, 31.

¹⁷⁵ Johan GIRARD, *op. cit.*, p. 31. Voir à ce sujet : Edward STRICKLAND, *op. cit.*, p. 124.

question posée par Daniel Caux à propos du sens du titre de l'œuvre Young répond comme cela :

« Un matin, m'étant réveillé de bonne humeur, je m'étais assis et j'avais commencé à chanter quelque chose, sur un rythme particulier. Pendant que je chantais, l'idée que le bébé de Jackson Mac Low était mort s'est imposée à moi et j'ai réalisé que c'est cela que je chantais. Ce jour-là, Jackson Mac Low m'a téléphoné pour m'apprendre la mort de sa fille [...] La pièce était très simple, pour une seule voix. J'ai décidé de continuer de la jouer en ajoutant une partie pour percussion, elle aussi très simple : un battement de main sur la cuisse. La structure mélodique est intéressante, avec des sortes de rétrogradations improvisées. »¹⁷⁶

Au-delà de l'aspect triste mais anecdotique de l'inspiration première de Young, on notera ici la simplicité conceptuel de la démarche poétique de Young quant à l'élaboration de cette pièce qui diffère totalement d'avec la répétition structurelle qu'on retrouvera chez les autres compositeurs répétitifs.

Girard continue d'exposer l'utilisation de la répétition chez Young en affirmant qu'« on trouvera également un certain sens de la notion de répétition mobilisé dans les œuvres de Young en intonation juste : *The Well-Tuned Piano*, par exemple, consiste en l'exploration des relations harmoniques dont la fréquence peut être exprimée par des nombres entiers, assurant la périodicité de la répétition dans les sons eux-mêmes. Cette œuvre improvisationnelle initiée en 1964 est considérée comme toujours en cours par son compositeur. »¹⁷⁷ Il appuie sa réflexion sur la pensée suivante de Daniel Caux :

« Se situant bien au-delà d'une simple mise en cause symbolique de la fausseté congénitale de l'échelle tempérée occidentale, le concept spécifique de *The Well-Tuned Piano* s'appuie sur le fait que seules les fréquences qui présentent entre

¹⁷⁶ La Monte YOUNG, in Daniel CAUX, *op. cit.*, p. 85.

¹⁷⁷ Johan GIRARD, *op. cit.*, p. 31.

elles cette relation de nombre rationnel produisent harmoniquement des agencements d'ondes sonores de type périodique, répétitif si l'on veut (ce qui dans le piano classique n'est qu'exceptionnel). »¹⁷⁸

Girard en arrive à la conclusion suivante : « la répétition physico-phénoménale, chez Young, ne saurait trouver de commune mesure avec la répétition structurelle des répétitifs, résultant d'un geste compositionnel et procédant, non du micro-niveau du son entendu, mais du macro-niveau de l'œuvre composée. »¹⁷⁹ Cette première conclusion du chercheur français invite à ne pas considérer Young comme un répétitif, contrairement aux trois autres membres de l'école hypnotique de New York, mais il le considère tout de même comme à l'origine du minimalisme de ces derniers pour les raisons qui seront retranscrites après. Il est choisi ici de retranscrire un long extrait de l'ouvrage de Girard, entrecoupé de nos propres réflexions, tant la pensée du chercheur français sera fondamentale à la nôtre, en posant une première différenciation entre musique répétitions et minimalismes :

« Aussi l'esthétique de La Monte Young dans sa période minimaliste repose-t-elle principalement, non sur la répétition, mais sur l'usage de bourdons servant de soubassement aux improvisations vocales ou instrumentales. Cette esthétique aboutit en 1963 à la création d'un ensemble qui deviendra le *Theatre of Eternal Music*. Les exécutions du groupe reposent sur la production de notes maintenues aux cordes (par Tony Conrad et John Cale) accompagnant les improvisations de La Monte Young et de sa compagne Marian Zazeela. A la fin des années soixante, le couple Young-Zazeela initie la création de *Dream Houses*, des environnements sonores et lumineux reposant sur des fréquences continues et pouvant accueillir les concerts du *Theatre of Eternal Music*. L'installation la plus longue de la "musique éternelle" de Young a lieu entre 1979 et 1985 au Mercantile Exchange Building à New York. La dilatation temporelle et la recherche d'œuvres "sans fin" marquent en profondeur l'esthétique du compositeur. Ainsi lorsque Young utilise des générateurs d'ondes sinusoïdales autour des

¹⁷⁸ Daniel CAUX, « Cette musique que l'on dit "répétitive" », in *Musique en jeu* n°26, 1977, p. 85, 86. Citation extraite de : Johan GIRARD, *op. cit.*, p. 31.

¹⁷⁹ Johan GIRARD, *op. cit.*, p. 32.

accords *blues* il transforme la traditionnelle structure de douze mesures... en structure de douze jours. »¹⁸⁰

Dans ces propos, Girard expose le fait que la musique de Young est davantage construite à partir de bourdons (ou de drones pour reprendre l'appellation anglo-saxonne qui donnera son nom au genre apparenté) qu'à partir de répétitions de motifs ou de cellules, ce qui marque une différence nette avec la musique des trois musiciens issus constituant l'école hypnotique de New York qui eux élaboreront leurs discours à partir du concept de répétition. Cela étant, il y a tout de même selon Girard un lien de parenté entre la musique de Young et celles de Riley, Reich et Glass :

« L'influence de Young sur Riley, Reich et Glass se trouve moins dans l'usage structurel de la répétition, marginal chez lui, que dans les traits suivants : la clarté structurelle, ou, plus précisément, l'audibilité de la structure. Lorsqu'il utilise la technique des "douze sons", Young cherche à rendre la série perceptible, par l'usage de silences et de sons prolongés. Cette quête d'audibilité sera centrale chez Steve Reich, et opposera l'esthétique répétitive à l'opacité structurelle des sériels comme aux procédures de hasard chez Cage et ses disciples, en ce que l'on *n'entend* pas la série dans les constructions complexes des premiers, non plus que le hasard dans les œuvres "indéterminées" des seconds (mais au contraire, les choix de l'interprète). »¹⁸¹

Cette notion d'audibilité de la structure nous vient directement de Johnson qui en fait l'une des caractéristiques principales du minimalisme musical, nous y reviendrons quand sera abordé l'article de Johnson qui décrit les caractéristiques fondamentales selon lui du minimalisme musical, et nous constaterons ainsi que les traits dégagés par Girard à propos de l'influence de Young sur les trois répétitifs américains font tout à fait écho aux caractéristiques énoncées par Johnson. Girard continue avec une seconde caractéristique :

¹⁸⁰ Johan GIRARD, *OP. CIT.*, p. 32.

¹⁸¹ *Ibid*

« L'attention aux timbres et aux "sous-produits psychoacoustiques" (harmoniques, effets de timbre et de structure que la partition ne saurait consigner). Ces sous-produits se distinguent plus particulièrement dans *The well-Tuned Piano*. La pièce, jouée en intonation juste et à un tempo rapide permet l'émergence de « nuages » sonores tissés de battements acoustiques et de caractéristiques timbriques inouïes dans la palette traditionnelle du piano. »¹⁸²

L'exemple choisi par Girard n'est pas sans rappeler celui de *Strumming Music*, où le même genre de sous-produits psychoacoustiques font leur apparition, non à partir d'un accordage spécifique comme c'est le cas chez Young, mais à partir du détournement de la pédale de maintien d'un piano spécifique (le *Bösendorfer Imperial*) possédant 97 touches. Et Girard continue en affirmant :

« Les techniques répétitives mises au point par Reich et Glass, supposant des modifications structurelles progressives, ou "graduelles", nourriront la richesse timbrique de leurs travaux par l'émergence de tels "sous-produits" »¹⁸³

Si l'affirmation précédente de Girard se trouve vérifiée dans les faits à partir du moment où les œuvres des trois répétitifs commenceront à gagner en maturité, il se montre plus tard que ce n'est pas ce trait caractéristique qui fut privilégié le plus par les répétitifs : ils le négligeaient au contraire, contrairement à Young, ou à Palestine pour qui ces « sous-produits » sont le but de même de l'œuvre. Nous y reviendrons plus tard mais l'hypothèse est faite ici que cette notion de « sous-produits psychoacoustiques » semble davantage importante dans une logique de sons tenus plutôt que dans une logique de répétition. Girard continue en exposant la problématique de l'amplification des instruments :

« C'est un trait commun aux travaux de Young, de Reich et de Glass. Chez Young, les niveaux d'amplification peuvent atteindre le seuil de la douleur — un choix nécessaire selon le compositeur, pour percevoir

¹⁸² Johan GIRARD, *op. cit.*, p. 32.

¹⁸³ *Id* ; p. 33

les partiels harmoniques avec intensité. L'amplification a de forts volumes rapproche également l'esthétique de Young de celle du rock. John Cale, altiste dans le *Theatre of Eternal Music*, lime le chevalet de son instrument et installe des cordes de guitare électrique. Il fondera plus tard *The Velvet underground*, groupe phare du rock expérimental new-yorkais, aux côtés de Lou Reed. Chez Reich, l'amplification des instruments sera avant tout utilisée à fin de balance instrumentale. Glass, quant à lui fera un usage massif de l'amplification, à fort volume, et à des fins plastiques. »¹⁸⁴

Ici, Girard initie le rapprochement entre musique minimaliste et musique rock, rapprochement qui prendra toute sa pertinence quand arrivera le moment d'étudier en profondeur le concept de musique drone et sa nette séparation avec la musique répétitive (qui sera davantage à rapprocher des musique techno, house ou électro). Il continue en reprenant à son compte une caractéristique déjà énoncé par Johnson en énonçant « le refus d'une progression musicale orientée ou téléologique. »¹⁸⁵ Il s'appuie sur la pensée suivante de Strickland :

« Rejetant les restes de structures taxinomiques et culminantes que la musique occidentale a hérités de la rhétorique classique et du métarécit judéo-chrétien de l'histoire, sa musique n'allait nulle part, et pas très vite. »¹⁸⁶

Selon Girard : « ce refus d'une progression orientée vers un but, de l'articulation de tensions et de résolutions constituera un trait essentiel des travaux de Riley, Reich et Glass. »¹⁸⁷ Ce qui est intéressant ici, c'est que cette caractéristique est déjà énoncée par Johnson, et il sera montré de quelle manière plus tard dans ce travail, mais elle est également énoncée par Nyman, lorsqu'il définit la musique expérimentale. En effet, ce refus de l'articulation tension/détente, et d'une progression téléologique héritière de la tradition musicale occidentale écrite est une caractéristique prépondérante de la musique expérimentale comme elle fut pensée par Nyman à partir de Cage, et exposée dans ce mémoire. Girard continue en exposant « la rigueur demandée aux interprètes [dans la

¹⁸⁴ Johan GIRARD, *op. cit.*, p. 33.

¹⁸⁵ *Ibid.*

¹⁸⁶ Edward STRICKLAND, *op. cit.*, p. 129. Citation extraite de : Johan GIRARD, *op. cit.*, p. 33.

¹⁸⁷ Johan GIRARD, *op. cit.*, p. 33.

musique de Young], aux antipodes de la liberté cagienne. »¹⁸⁸ Il s'appuie pour ce faire sur la réflexion suivante de Nyman :

« Le système est rigoureux tout comme ce qui est exigé des exécutants : les seules libertés autorisées concernent l'articulation c'est-à-dire le moment où chacun place la fréquence qui lui a été attribuée. »¹⁸⁹

Girard développe son idée en affirmant que :

« De manière générale, l'espace de liberté laissé à l'interprète dans la musique minimaliste est mince. Glass, dans *Music with Changing Parts*, s'est brièvement (et superficiellement) aventuré sur le terrain de l'improvisation, qu'il quittera par la suite. Quant à Reich, il considère 'qu'il est impossible d'improviser à l'intérieur d'un processus musical – ces deux concepts s'excluent l'un l'autre'. Si Young articule dans ses travaux rigueur et improvisation, les compositeurs répétitifs développeront la première et excluront la seconde ; »¹⁹⁰

Cette pensée de Girard esquisse les différences fondamentales entre la démarche cagienne et la démarche minimaliste, et à l'intérieur du minimalisme, de véritables nuances entre le paradigme de la répétition et celui des sons tenus. De fait, l'interprète minimaliste semble être tenu à une rigueur, qui ne semble pas correspondre à la démarche de Palestine qui, il ne faut pas l'oublier, ne considère pas non plus improviser sa musique. Il y a là un véritable nœud d'interrogations qu'il nous faudra dénouer plus loin dans le mémoire. Girard termine ce tour d'horizon des traits caractérisant la musique de Young qui auraient plus ou moins influencé l'attitude de Riley, Reich et Glass, et qui seraient donc à l'origine de l'École hypnotique de New York, en exposant leur « conception du temps musical et de la forme »¹⁹¹. Il prend l'exemple d'une pièce de Young :

¹⁸⁸ *Ibid.*

¹⁸⁹ Michael NYMAN, *op. cit.*, p. 215. Citation extraite de : Johan GIRARD, *op. cit.*, p. 33.

¹⁹⁰ Johan GIRARD, *op. cit.*, p. 33, 34. Voir à ce sujet : Steve REICH, *Écrits sur la musique*, tr. fr. Bérénice REYNAUD, Paris, Christian Bourgois, 1981, p. 51.

¹⁹¹ Johan GIRARD, *op. cit.*, p. 34.

« En ce sens, *The tortoise, His dreams and journeys* (1965) est une œuvre conçue comme n'ayant ni commencement ni fin. Young considère que ses exécutions ne sont que des extraits d'une œuvre qui se poursuit, faisant que celle-ci est toujours en cours depuis plus de trois décennies. »¹⁹²

Il continue en réalisant un parallèle intéressant entre la musique de Young et celle de Stockhausen :

« On peut s'interroger sur l'influence de Karlheinz Stockhausen en ce qui concerne ce dernier aspect. La Monte Young a en effet assisté aux séminaires du compositeur allemand à Darmstadt en 1959. Or c'est à cette époque que Stockhausen soulève la possibilité de formes musicales "sans fin". En 1960, dans l'article "*Momentform*" celui-ci décrit des œuvres musicales qui '*ont toujours déjà commencé et peuvent se poursuivre ainsi sans limite*'. Elles ne sont pas organisées autour d'un centre, ne répondent pas d'un schéma d'organisation en termes de tensions et détentes et 'opèrent des sortes d'incision verticale qui percent transversalement une représentation horizontale du temps', donnant accès à l'"éternité" dans le moment. Ces traits, caractérisant l'organisation formelle et temporelle de certaines œuvres de Stockhausen (comme *Kontakte*), pourraient tout aussi bien s'appliquer à la musique répétitive américaine. Aussi est-ce sans doute cet aspect du travail de Young, plutôt que les répétitions de *X for Henry Flint* ou le statisme radical de *Composition 1960 #7*, qui a pu nourrir le travail des répétitifs. »¹⁹³

Plus tard dans la thèse, nous reviendrons sur ce parallèle intéressant entre l'avant-garde européenne et la démarche expérimentale américaine mais ce qui importe ici est la conclusion de Girard concernant l'apport de la musique de Young au répétitif et donc son rôle dans l'émergence du minimalisme. Cette conclusion exposée plus loin s'appuie sur la réflexion suivante de Potter :

« Alors que les premières explorations par Young des sons maintenus

¹⁹² *Ibid.*

¹⁹³ Johan GIRARD, *op. cit.*, p. 34. Voir à ce sujet : Karlheinz STOCKHAUSEN, « *Momentform*. Nouvelles corrélations entre durée d'exécution, durée de l'œuvre et moment », *Contrechamps*, n°9, p. 101-102.

ont fourni à Riley et d'autres l'inspiration première pour développer d'autres formes de minimalisme, ce fut la répétition de modèles ou modules courts, et non le drone, qui s'est montré susceptible d'une application plus large. »¹⁹⁴

Cette pensée de Potter pose une première différenciation nette entre l'usage de la répétition de modules courts qui sera l'apanage des répétitifs Riley, Reich, et Glass et l'utilisation de drones, comme l'a principalement initiée Young. Cette différenciation sera davantage développée plus loin mais marque dès à présent ce qui sera peut-être une différence de taille entre l'approche de Palestine et celle des autres musiciens répétitifs. Girard conclut en affirmant :

« L'influence de Young sur les répétitifs se limite essentiellement à la forme –polycentrique et reposant sur un développement infini – plutôt qu'à la structure, dans la mesure où l'on ne trouve pas chez Young les principes de systématisation qui déterminent les œuvres de Riley, Reich et Glass. De plus, à reprendre la dichotomie ayant marqué l'Europe des années cinquante entre musique concrète française et *elektronische Musik* allemande, le travail de Young s'inscrit plus directement dans la continuité de la seconde (par son travail sur les fréquences générées électroniquement), quand l'esthétique des premiers travaux de Riley et Reich est plus largement tributaire de la première (par le jeu sur la duplication de fragments enregistrés sur bande). Enfin, puisque le principe déterminant de la musique de Young est la continuité, construite autour de sons longuement maintenus, on ne saurait la qualifier de répétitive. Il semble en effet difficile de concevoir les bourdons du compositeur comme 'une répétition portée au n^{ième} degré'. En effet comme le note Strickland, 'pour qu'un événement se répète, il doit cesser au moins momentanément'. Aussi peut-on considérer que, contrairement aux trois mousquetaires, les répétitifs américains ne sont que trois. »¹⁹⁵

Cette première conclusion de Girard est déterminante pour notre travail car il affirme une nette différence entre musique répétitive, et musique basée sur des bourdons qu'on nommera plus loin musique drone. Mais Girard continue

¹⁹⁴ Keith POTTER, *op. cit.*, p. 148. Citation extraite de : Johan GIRARD, *op. cit.*, p. 34.

¹⁹⁵ Johan GIRARD, *op. cit.*, p. 34, 35. Voir à ce sujet : W. H HITCHCOCK, cité par STRICKLAND, *op. cit.*, p. 145.

d'englober les quatre musiciens dans le minimalisme, tout en affirmant la spécificité des répétitifs. Cette conclusion entre en résonance avec Palestine, qui, s'il utilise la répétition dans certaines de ces œuvres, est davantage un adepte des bourdons, en ce sens dans la continuité de Young, même si nous verrons après en quoi il s'en démarque. Aussi, cette conclusion de Girard est une première pierre à l'édifice de notre recherche de précision épistémologique quant à la dénomination de "minimalisme musical", mais il s'agit désormais d'interroger les musiques des autres membres de l'école hypnotique de New York pour valider ou non des liens avec Palestine.

2. Terry Riley

A la suite de Keith Potter et de Johan Girard, « on peut distinguer trois aspects de la production de Terry Riley entre le début des années 1960 et le milieu des années 1970, qui marque, tout comme chez Reich et Glass, un net changement d'orientation. »¹⁹⁶ Girard poursuit en exposant des exemples d'œuvres représentatives de ces trois aspects : « on recensera ainsi des œuvres pour bande, comme *Music for « The Gift »* ou *Mescaline Mix* ; des œuvres notées, comme *In C* ou les *Keyboard Studies*, tributaires, on le verra des expérimentations sur bande magnétique ; des œuvres improvisées, comme *A rainbow in Curved Air* ou *Persian Surgery Dervishes*, reprenant pour partie les principes formels d'organisation utilisés dans ses œuvres notées. A la fin des années 1950, Terry Riley (né en 1935) compose ses premières pièces, dans un style d'abord néoclassique, puis chromatique et atonal, sous l'influence de Schönberg. »¹⁹⁷ Riley évoque cette influence comme suit :

¹⁹⁶ Johan GIRARD, *op. cit.*, p. 35.

¹⁹⁷ Johan GIRARD, *op. cit.*, p. 35

« Je me suis beaucoup intéressé à la musique pour piano d'Arnold Schönberg. Je jouais ces morceaux et c'était pour moi la forme musicale pianistique la plus stimulante que j'avais jamais entendue. C'est alors que j'ai commencé à jouer mes *Keyboard Studies* qui étaient des sortes de contributions dans le style de Schönberg. J'ai aussi écrit des contributions à la pièce *Zeitmasse* de Stockhausen. Ce sont des morceaux de mon époque étudiante. Puis très vite, j'ai réalisé que ce n'était pas ce que je souhaitais continuer à faire. »¹⁹⁸

Girard continue ainsi sa présentation de Riley :

« Il s'inscrit en 1959 à Berkeley, écrit des pièces d'études sérielles qu'il ne conservera pas et mène en parallèle une activité compositionnelle plus libre, nourrie de l'influence de Stockhausen. Ses œuvres écrites de 1960-1961 s'inscrivent dans la lignée des premiers travaux de La Monte Young, ses œuvres pour bande explorent des techniques d'assemblage et de transformations proches des recherches de la musique concrète. Riley affirme que la rencontre avec La Monte Young fut "un événement déterminant" dans sa vie. C'est à cette période que Riley met au point deux techniques compositionnelles directement liées aux spécificités du médium qu'est la bande magnétique : la mise en boucle (*tape-loop*) et les effets de "retard" que permet une lecture différée de la bande (*tape-delay*). La répétition mobilisée par le compositeur joue sur la duplication de fragments enregistrés (et non sur l'exécution de motifs identiques), et cette répétition "mécaniste" constituera le point de départ de l'esthétique répétitive américaine. »¹⁹⁹

Terry Riley explique comment il en vint à cette approche :

J'ai utilisé le "loop" ["boucle"] parce que cela m'intéressait d'écouter des fréquences répétées retombant régulièrement aux mêmes intervalles. C'est toujours la même information et pourtant vous avez l'impression qu'elle change en raison de sa situation dans le temps. C'est une idée qui remonte aux origines de la musique humaine. Cela m'intéressait parce que je voulais retourner à l'essence, au fondement de moi-même. La musique occidentale dans laquelle je me trouvais était à un point de développement très complexe et je voulais

¹⁹⁸ Terry RILEY, in Daniel CAUX, *Le Silence, les couleurs du prisme & la mécanique du temps qui passe*, op. cit., p. 105.

¹⁹⁹ Johan GIRARD, op. cit., p. 35.

retrouver les origines, les sources : les phrases répétées des premiers chants de l'humanité. »²⁰⁰

Cette réflexion à partir des « loops », qui deviendra la recherche d'une vie pour Riley, est explicitée de la façon suivante par Girard :

« Les techniques découvertes par Riley, propres à la machine, seront transférées vers l'écriture instrumentale. Il compose ainsi en 1961 un *Trio à cordes* reposant sur la répétition constante d'un motif en la majeur joué par l'alto, autour duquel gravitent des lignes chromatiques. Comme le constate Keith Potter, ' la combinaison découverte d'une nouvelle approche de la répétition dans le studio électronique se combinait désormais avec ses expériences antérieures pour fournir les véritables commencements de son propre style '. En 1963, de passage à Paris, Riley poursuit ses expérimentations sur bande. Le compositeur invente, avec *Music for " The Gift "* une forme de réassemblage du son enregistré proche de ce qui deviendra le remix dans la musique électronique populaire, soit la recombinaison d'une œuvre précédemment enregistrée passant par la segmentation et le traitement électronique des pistes d'origine. Riley enregistre individuellement les membres de l'orchestre de Chet Baker, combine les pistes, crée des "boucles", fait usage de l'écho électronique. La ligne de contrebasse est dupliquée six fois, les six lignes sont "empilées", et l'enregistrement original devient difficilement reconnaissable. Avec *Music for "The Gift"*, les principes de l'écho électronique et de l'accumulation se trouvent appliqués à l'enregistrement d'instruments acoustiques, et non plus, comme précédemment, à du matériel non mélodique. La possibilité d'un transfert des procédés répétitifs vers l'écriture instrumentale se fait jour. »²⁰¹

Terry Riley témoigne ainsi de ce passage progressif vers l'application instrumentale des procédés répétitifs venant de l'électronique :

« A Paris en 1963, j'ai travaillé dans un studio de la radio avec le trompettiste Chet Baker pour la pièce *The Gift*, de Ken Dewey. C'était la première fois que j'avais l'occasion de travailler avec un bon

²⁰⁰ Terry RILEY, in Daniel CAUX, *op. cit.*, p. 101.

²⁰¹ Johan GIRARD, *op. cit.*, p. 35, 36.

équipement. J'ai demandé à l'ingénieur un écho retardé dont la répétition serait donnée par un système de "feed-back"["réinjection"]. C'est à partir de ce moment que j'ai commencé à travailler simultanément avec le "feed-back" et le "loop". Cela engendrait un cycle et c'est alors que j'ai commencé à penser la musique en termes de cycle, ce qui devait devenir quelque chose de très important pour moi. Le cycle, mais aussi les variations par-dessus ce cycle, à l'intérieur de ce cycle. C'est alors que j'ai eu l'idée de travailler sur des morceaux instrumentaux comme *In C*, avec chevauchement de cycles de différentes durées. »²⁰²

In C, œuvre majeure de Riley est introduite comme ceci par Girard :

« Le 4 novembre 1964 a lieu la première de *In C* au San Francisco Tape Music Center. L'œuvre deviendra une pièce maîtresse de la musique répétitive américaine. Elle assure une transition entre la liberté interprétative de l'«indétermination» cagienne (l'instrumentation et le nombre d'interprètes ne sont pas spécifiés, le passage d'une cellule mélodique à la suivante est laissé à la discrétion de l'exécutant) et la « nouvelle détermination » mise en œuvre par la suite chez Steve Reich et Philip Glass (les cinquante-trois cellules mélodiques sont écrites, leur ordre d'apparition est déterminé). Le travail de Riley fait appel à un nombre limité de principes, reposant sur la répétition de cellules brèves. »²⁰³

Il appuie sa réflexion sur les propos suivants de Wim Mertens :

« Pour résumer, nous pouvons dire que les œuvres de Riley sont faites de cellules qui sont continuellement répétées et produisent des combinaisons toujours nouvelles. Ainsi sa musique est produite par la surimposition d'un certain nombre de lignes individuelles que l'auditeur observe de manière sans cesse renouvelée à travers la répétition et l'imbrication d'accents prévisibles. Il est caractéristique de cette répétition en évolution qu'un dualisme émerge graduellement entre la microstructure des sons et la macrostructure de la composition. Le changement constant au micro-niveau est en effet relié à la texture qui demeure largement invariable et statique. D'où la suggestion d'immobilité que produit la musique de Riley au bout de

²⁰² Terry RILEY, in Daniel CAUX, *op. cit.*, p. 101.

²⁰³ Johan GIRARD, *op. cit.*, p. 36.

quelques temps, malgré les *tempi* rapides. »²⁰⁴

De nouveau nous constatons avec *In C* une approche poétique assez simple de la part du compositeur qui en parle comme suit :

« *In C* venait de l'idée de faire entendre des "loops" joués sur plusieurs magnétophones en les faisant démarrer les uns après les autres afin qu'il y ait chevauchement. Il s'agissait de faire quelque chose de similaire avec des instruments. Il fallait que la forme fût assez simple pour que les musiciens puissent jouer ensemble et exprimer des émotions, des sentiments, tout en la respectant. C'est ce que j'avais à l'esprit : éviter que la forme soit trop difficile, de façon qu'il n'y ait pas quelqu'un qui joue en soliste, les autres restant en retrait. »²⁰⁵

Il y a chez Riley un aspect « ouvert » dans la façon dont s'épanouissent et s'imbriquent les cellules qu'il répète pour structurer une pièce telle qu'*In C*. C'est une caractéristique qui lui est propre au sein des compositeurs répétitifs. Il explique cette volonté de la façon suivante :

« Et puis, une nuit, toutes les mélodies d'*In C* me sont venues. En rassemblant tout ça sur le papier je savais que ça allait marcher. Je savais que ça formerait une musique vraiment complexe qui défierait en complexité la musique atonale qui était très en vogue à cette époque où tout le monde faisait de la musique à partir des douze tons définis par Schönberg, ou de la musique aléatoire définie par John Cage. Je crois que c'était, dans l'écriture musicale occidentale, révolutionnaire, parce qu'en utilisant des idées très simples, on arrivait à une très grande complexité d'interactions, et ce potentiel je l'avais entendu sur mes bandes. Les musiciens devaient développer leurs figures comme dans le jazz : ils ne devaient pas avoir peur d'improviser et il fallait que le courant passe entre eux. Ils ne devaient pas passer mécaniquement d'une figure à une autre, ils devaient avoir du "swing", beaucoup de "feeling" et d'écoute. »²⁰⁶

²⁰⁴ Wim MERTENS, *op. cit.*, p. 40-41. Citation extraite de : Johan GIRARD, *op. cit.*, p. 36, 37.

²⁰⁵ Terry RILEY, in Daniel CAUX, *op. cit.*, p. 102, 103.

²⁰⁶ Terry RILEY, in Daniel CAUX, *op. cit.*, p. 108.

Girard poursuit ainsi sa description du parcours de Riley :

« A la suite d'*In C*, Riley poursuit ses expérimentations sur bande magnétique. Entre-temps, Steve Reich produit *It's Gonna Rain* (1964), pour bande, reposant sur le "déphasage" de fragments de voix enregistrées, et accusant une ressemblance certaine avec les travaux de Riley, au point que le public de l'époque a pu prendre l'aîné pour un épigone du cadet. Pourtant, aux antipodes de la rigueur de Reich, les pièces pour bande de Riley consistent en assemblages de fortune et de hasard, ne mobilisant nulle structuration systématique. Contrairement à Reich, Riley ne cherche pas à utiliser les enregistrements dans une perspective vériste, mais traite au contraire, à la manière des concrets, les sources jusqu'à ce que celles-ci deviennent méconnaissables (*The Bird of Paradise*, 1964, pièce réalisée à partir du morceau de rock *Chatcon*). Aux côtés de ses travaux pour bande, Riley écrit de courtes partitions modulaires servant de base au groupe d'improvisation jazz dont il est alors membre. En 1967, il compose à Stockholm *Olson III*, reprenant les principes de *In C*, soit de courts fragments mélodiques devant être répétés par l'interprète avant que celui-ci ne passe au motif suivant. L'application des principes répétitifs à l'écriture vocale, notamment par le découpage monosyllabique (autour de la phrase "begin to think about how we are to begin to"), anticipe les travaux de Reich et de Glass à partir de la fin des années 1970. »²⁰⁷

Mais une nouvelle fois la conception de l'œuvre est simple, elle l'est davantage encore que celle d'*In C* comme l'explique Riley ici :

« J'ai composé ce morceau que j'ai appelé *Olson III*, un peu comme j'avais construit *In C*, mais en plus simple encore. Pour ces jeunes chanteurs, j'ai écrit des paroles à partir d'un poème circulaire: "Begin to be about how we are to begin" ["Nous commençons à être comme il faut commencer à être"], et ça tourne comme ça: "We begin to think about how we are to be to begin to think about how we are to be to begin etc." ["Nous commençons à penser comment il faut être pour commencer à penser comment il faut être pour commencer... "]. Ils pouvaient s'introduire n'importe où dans ce poème cyclique et revenir au point d'où ils étaient partis. »²⁰⁸

²⁰⁷ Johan GIRARD, *op. cit.*, p. 37. Voir à ce sujet : Keith POTTER, *op. cit.*, p. 117.

²⁰⁸ Terry RILEY, in Daniel CAUX, *op. cit.*, p. 109.

Girard termine sa présentation de la pensée de Riley en évoquant des œuvres postérieures du compositeur :

« Riley compose également un ensemble de "pièces modulaires" pour clavier, les *Keyboard Studies*, dont certaines servent de base aux improvisations pianistiques du compositeur. A cette période, l'improvisation prend de plus en plus d'importance dans son travail. A l'instar de La Monte Young, Riley s'initie au saxophone soprano, dans des pièces comme *Dorian Reeds* et *Poppy Nogood and the Phantom Band*, pour lesquelles le magnétophone à bande décuple les parties instrumentales, de sorte que Riley est alors accompagné par un "orchestre fantôme". L'usage conjoint de l'improvisation soliste (au saxophone ou à l'orgue électrique) et de l'écho électronique marque la production de Riley jusqu'à la fin des années 1970. Peu à peu, l'écriture du compositeur s'écarte des procédés minimalistes et répétitifs pour se nourrir de l'influence mélodique de la musique classique indienne, au sein d'improvisations virtuoses aux claviers, parfois accordé en intonation "juste" (i.e., non tempérée, dont les intervalles de notes reposent sur des fractions simples). Aussi, l'application de l'étiquette "musique répétitive" concerne pour l'essentiel sa production de 1961 à 1967. »²⁰⁹

Ce tour d'horizon du travail de Riley réalisé à travers ce dialogue entre les réflexions de Girard concernant le compositeur et les propres réflexions de ce dernier nous offre deux informations fondamentales : d'abord, la pensée de Riley, initiée à partir d'une réflexion sur les boucles, va subir un transfert de l'électronique à l'instrumental. Nous reviendrons en détail sur cette notion de transfert plus loin dans la thèse, mais notons ici son importance capitale, pour Riley mais aussi pour les autres répétitifs et Palestine. De plus, la musique de Riley laisse une place à l'indétermination, voire même dans une certaine mesure à l'improvisation, ce qui ne sera absolument pas le cas chez Reich ou Glass, ce qui montre des nuances de paradigme au sein même des trois pionniers de la musique répétitive.

²⁰⁹ Johan GIRARD, *op. cit.*, p. 37, 38.

3. Steve Reich

À la suite de Johan Girard, nous pouvons affirmer que :

« Parmi les compositeurs répétitifs, Steve Reich est sans doute celui qui a le plus pensé à sa musique, à travers des écrits théoriques et des entretiens. Reich fut également le premier à systématiser des « processus » répétitifs gouvernant l'écriture de ses compositions. Dans la période qui s'étend du milieu des années 1960 au milieu des années 1970, durant laquelle le compositeur compose les bases formelles de son vocabulaire, on trouvera des œuvres pour bande comme *It's Gonna Rain* ou *Come out* ; des œuvres instrumentales « processuelles », pour lesquelles Reich transfère vers le jeu instrumental certaines techniques issues de son travail sur bande (*Piano Phase*, *Four Organs*, mais encore *Drumming*, qui marque une étape vers une plus grande complexité compositionnelle) ; des œuvres mixtes, pour bande et instruments, comme *Violin Phase*). »²¹⁰

Le chercheur français expose ces quelques éléments biographiques déterminants pour la future évolution du jeune Steve Reich :

« Steve Reich (né en 1936) a étudié la philosophie à l'université de Cornell. Il s'intéresse à la pensée de Ludwig Wittgenstein, qui a sans doute influencé, au moins sous certains aspects, sa conception de l'écriture musicale. Il est également passionné par les poèmes de William Carlos Williams, Charles Olson et Robert Creeley qu'il tente de mettre en musique. De 1958 à 1961, il étudie à la Julliard School dans les classes de William Bergsma et Vincent Persichetti, ses œuvres d'école sont influencées par Bartók, Webern et le jazz. »²¹¹

Reich explique ainsi l'apport de Persichetti quant à sa compréhension de la musique de Bartók :

²¹⁰ Johan GIRARD, *op. cit.*, p. 38.

²¹¹ *Ibid.*

« Persichetti [...] m'a beaucoup aidé quand j'étais à la Julliard School ; j'écrivais des pièces à la façon du Bartók des quatrième et cinquième quatuors, que je n'arrivais pas toujours à analyser harmoniquement. Persichetti a su m'en expliquer l'ambiguïté, en me montrant qu'on pouvait les analyser de plusieurs manières différentes. Cela m'a été d'un grand secours. »²¹²

Notons à la suite de Girard qu' « à la même époque, Philip Glass étudie également à Julliard, mais les deux compositeurs ne se fréquentent guère. En 1961, Reich quitte New York pour San Francisco, où il suit les cours de Luciano Berio et de Darius Milhaud au Mills College. Ses compositions sérielles de l'époque déploient la série de douze sons en d'interminables répétitions (*Music for String Orchestra*). »²¹³

Reich nous expose ici son rapport au dodécaphonisme lors de cette période :

« [...] Il y a eu mon approche personnelle du dodécaphonisme. Elle consistait à ne jamais transposer une série, à ne jamais l'inverser et à ne jamais la rétrograder. Je la répétais à l'infini, ce qui me permettait d'introduire des combinaisons harmoniques. Je mettais les trois premières notes dans un groupe, puis les trois suivantes dans un second, puis je laissais venir les six autres. On peut de cette façon produire une harmonie étrange qui se répète sans cesse. Quand j'ai montré ces pièces à Berio, il m'a dit : "Si vous voulez écrire de la musique tonale, pourquoi n'en écrivez-vous pas ?" et je lui ai répondu : "C'est précisément ce que je fais". »²¹⁴

« Les concerts de John Coltrane aiguisent son intérêt pour la modalité, la pulsation régulière et les musiques extra-européennes (*Four Pieces*). »²¹⁵ L'influence de Coltrane fut déterminante quant au positionnement « moral », pour reprendre le mot de Reich, que le compositeur décide de prendre. Il nous livre :

²¹² Steve REICH, in Stéphane LELONG, *op. cit.*, p. 292.

²¹³ Johan GIRARD, *op. cit.*, p. 38.

²¹⁴ Steve REICH, in Stéphane LELONG, *op. cit.*, p. 293

²¹⁵ Johan GIRARD, *op. cit.*, p. 38.

« C'est là que s'est posé le problème moral. C'était dans les années 62-63, j'étais à Mills College en Californie. Je passais mes journées à l'étude avec Berio, et mes nuits à écouter John Coltrane. Il venait d'entrer dans sa période "modale" ; il jouait pour la première fois *My Favorite Things*, *Summertime*, et tout particulièrement *Africa Brass*. Ce qui caractérisait le plus sensiblement cette période, c'était qu'avec très peu d'harmonie, il produisait toutes sortes de notes et de bruits. Le dilemme était donc celui-ci : beaucoup des étudiants de Mills College [...] écrivaient des pièces très compliquées, dans le style de Berio, Boulez, Stockhausen ou Cage. C'étaient des pièces d'une extrême complexité. Je ne crois pas qu'ils les aient entendues en les composant. Je sais en tous cas qu'ils ne les ont jamais jouées au piano. C'était de la musique sur papier, qui n'existait que sur papier. D'un autre côté je voyais Coltrane prendre son instrument et jouer sa musique. Alors je me suis dit que n'étant pas un virtuose comme Coltrane, il était plus honnête de jouer ce que je savais jouer. J'ai donc décidé que je jouerais mes propres compositions, et ce, quelles que soient mes limites comme interprète. »²¹⁶

Nous comprenons à la lumière de cette citation ce qui motiva Reich à interpréter lui-même ses œuvres et à former un ensemble.

Johan Girard nous explique ceci :

« Après l'obtention de son diplôme, Reich compose pour la San Francisco Mime Troupe, joue dans un groupe d'improvisation et s'initie à la composition sur bande magnétique dans son studio personnel. Ses premières œuvres pour bande s'inspirent de la musique concrète. Cependant, dans ses premiers collages (*Plastic Haircut*, *Livehood*), Reich ne recherche pas l'époque schaefferienne visant à suspendre le caractère indicial du son enregistré, à en "masquer" la source par divers traitements électroniques, mais utilise le médium dans sa supposée transparence sémiotique. »²¹⁷

Il s'appuie sur la déclaration suivante de Reich :

« Lorsque j'étais étudiant, dans les années 1950 et 1960, mon goût me

²¹⁶ Steve REICH, in Stéphane LELONG, *op. cit.*, p. 294.

²¹⁷ Johan GIRARD, *op. cit.*, p. 38

portait vers la musique concrète ; cependant, des musiciens comme Pierre Henry ou Pierre Schaeffer me semblaient faire fausse route. Prenez par exemple un bruit d'accident de voiture : ils ne pouvaient pas le laisser ainsi, il fallait le ralentir d'une octave, le jouer à l'envers, le mettre dans un modulateur en anneaux... Du coup le son était étrange, abstrait. Absurde... Ce que je voulais, c'était travailler avec quelqu'un qui dit : "Il va pleuvoir !" Immédiatement, cette parole résonnait en moi : une voix réelle, appartenant à un être humain qui, par la musique, dépassait sa propre individualité. En plaçant ce matériau de base dans un contexte abstrait, celui de la composition musicale, on se faisait une idée de la personne et peut-être du contexte social et politique auquel elle appartenait. »²¹⁸

Girard poursuit sa réflexion qui l'amènera *in fine* à considérer également chez Steve Reich qu'il y a transfert de l'électronique à l'écriture instrumentale, transfert déjà mis en évidence chez Riley. Il explique le cheminement de Reich à partir de la pièce décrite ci-dessus par le compositeur :

« Le compositeur fait ici référence à *It's Gonna Rain* (1965), faisant usage de paroles humaines enregistrées mises en boucle et acte de naissance du "déphasage". Cette technique de composition répétitive est née des limitations techniques du matériel électronique. Les magnétophones bon marché utilisés par le compositeur ne permettant pas une parfaite synchronisation des fragments enregistrés, il apparut que l'un des magnétophones "dérivait" par rapport au premier, donnant naissance à de complexes interactions rythmico-mélodiques que le compositeur explorera jusqu'au début des années 1970. La technique du déphasage sera appliquée à des microphones en mouvement suspendus au-dessus d'amplificateurs (*Pendulum Music*, 1968) et, plus significativement, à l'écriture instrumentale (*Reed Phase*, *Piano Phase*, *Violin Phase*). En 1968-1969, Reich explore plus avant la technique du déphasage à l'aide d'un séquenceur électronique spécialement conçu pour l'organisation de ses pièces, le "circuit à déphasage périodique de fréquence" (*phase shifting pulse gate*). La machine permet la redistribution temporelle de sons constants (*Pulse Music*) et peut fonctionner comme un métronome complexe, à même d'élaborer de subtiles constructions rythmiques. Ainsi, dans *Four Log Drums*, les instrumentistes répondent aux impulsions électroniques entendues dans un casque en jouant sur des instruments de percussion. Par la suite, Reich s'écarta de l'outil électronique. Toutefois, le principe mécaniste du *pulse gate* se verra en partie transféré vers l'écriture instrumentale avec *Four Organs*. »²¹⁹

²¹⁸ Steve REICH, Entretien accordé à *Artpress*, n°359, septembre 2009, p. 30. Citation extraite de : Johan GIRARD, *op. cit.*, p. 39.

²¹⁹ Johan GIRARD, *op. cit.*, p. 39.

A la suite du chercheur français, nous pouvons aussi affirmer qu'à l'été 1970, Reich étudie la percussion africaine au Ghana et qu'il en sortira davantage intéressé par la complexité des structures que par l'exotisme des sonorités comme il l'explique ici :

« Quand je suis rentré du Ghana, j'ai rapporté quelques cloches de fer qu'on appelle "gong-gongs" et "atokes". J'ai pensé que je pourrais les utiliser dans une de mes compositions. Mais une fois à la maison, je me suis aperçu que le gong-gong et le piano n'était pas accordés. Que devais-je faire alors ? Prendre une lime et corriger la hauteur du gong-gong ? C'eût été une forme de viol. L'instrument possédait presque une voix qui me disait : "Je viens du Ghana, c'est ainsi que je suis fait et c'est ainsi qu'il faut me prendre". C'est comme s'il avait sa propre histoire. Au lieu de cela, j'ai rassemblé les musiciens de mon premier groupe, Art Murphy et Jon Gibson, et un pianiste du nom de Steve Chambers et je leur ai appris les motifs rythmiques qu'on m'avait enseignés en Afrique. Quand on aime quelque chose, vous savez, on a envie de le jouer, comme on joue Bach ou Scarlatti ou tout autre compositeur, simplement pour satisfaire l'envie qu'on a de les jouer. Non pas d'en faire quelque chose de personnel mais de les jouer comme ils doivent être joués. Et puis je me suis rendu compte que ce qui m'intéressait dans cette musique n'était pas les sons qu'elle produisait mais sa structure, la façon dont ces motifs récurrents se superposaient, avec leur base rythmique changeante [...] En résumé ma démarche vis-à-vis de la musique non occidentale est celle-ci : la structure, oui, la sonorité, non. »²²⁰

A ce moment de la réflexion, chacun des éléments fondamentaux constitutifs de la pensée de Reich sont réunis : le déphasage hérité de ses expérimentations avec les bandes et les structures rythmiques inspirées de la musique ghanéenne dans lesquelles le déphasage se déploiera. C'est en articulant ces deux éléments fondamentaux avec le réinvestissement des instruments classiques de l'instrumentarium occidental que Reich a opéré son transfert de l'électronique à l'acoustique. Girard explique cela de la façon suivante :

²²⁰ Steve REICH, in Stéphane LELONG, *op. cit.*, p. 301, 303.

« Reich est fasciné par les contrepoints polyrythmiques résultant de l'assemblage de motifs de longueurs différentes. Le voyage à Accra conforte le compositeur dans son intérêt pour les percussions et le recours à des instruments acoustiques. Tributaire de cette expérience, *Drumming* (1971) combine le processus de "déphasage", l'usage du chant monosyllabique pour accompagner les percussions, la substitution des silences par des battements et l'évolution progressive du timbre sur des hauteurs et un rythme constants. Dans la continuité de *Drumming*, Reich compose deux pièces purement percussives, *Clapping Music* (pour claquements de mains) et *Music for pieces of wood*. En 1973 et 1974, le compositeur s'initie au gamelan balinais. *Music for Mallet Instruments, Voices and Organ* (1973) garde trace de cette expérience, par l'exploration de nouvelles combinaisons instrumentales aux complexes imbrications rythmiques (marimbas, glockenspiels, vibraphone, orgues électriques et voix féminines). Progressivement, le compositeur se dirige vers une écriture plus clairement inscrite dans la tradition occidentale. *Music for 18 Musicians* (1976) fait usage d'instruments d'orchestres traditionnels (violon, violoncelle, clarinette), les effectifs sont plus larges et l'écriture minimaliste des débuts laisse place à de riches mouvements harmoniques et à une certaine luxuriance mélodique. Ses œuvres subséquentes se feront plus complexes et plus riches, avec un travail sur la densité orchestrale aux accents debussystes, conservant toutefois l'usage de structures répétitives. »²²¹

Tout comme chez Riley, trois périodes chez Reich se distinguent : une première centrée sur l'expérimentation électroacoustique d'où découlera la technique centrale de Reich, le déphasage, une seconde centrée sur le transfert des processus expérimentés et élaborés sur bande à l'acoustique via des instrumentariums simples et minimaux : un piano, un violon, les deux mains, quatre orgues etc. Enfin, une troisième phase où le transfert des techniques de répétitions acquises et maîtrisées lors des deux premières phases se parachève par le biais d'œuvres de grande ampleur, qui par leurs instrumentariums et leurs sonorités se reconnectent à la tradition occidentale écrite : *Music for 18 musicians* ou *Desert Music* en sont deux bons exemples.

²²¹ Johan GIRARD, *op. cit.*, p. 39, 40.

4. Philip Glass

A la suite de Girard, nous pouvons dire que « des trois répétitifs, Philip Glass est sans nul doute le plus prolifique, mais aussi celui dont l'œuvre a le plus d'accointance avec la musique de masse. Né en 1937, il entre à l'Université de Chicago à l'âge de quinze ans où il étudie la philosophie, les mathématiques et la musique. Après avoir suivi des cours de composition à la Julliard School (New York), il obtient une bourse de la fondation Ford pour les jeunes compositeurs. Ses pièces jusqu'au milieu des années 1960, sont écrites dans un style que Glass qualifie de "traditionnel". »²²² Il parle ainsi de cette production de jeunesse :

« J'ai eu mon "Master Degree of School of Music" à New York en 1964. Je composais alors de la musique d'étudiant, c'est-à-dire une musique contemporaine traditionnelle, comme celle de Charles Ives, qui m'intéressait alors énormément, et de la musique dodécaphonique, sérielle. J'ai dû composer environ quatre-vingts pièces comme ça. Une vingtaine de ces morceaux ont même dû être édités. »²²³

Comme le précise Girard, « il les désavouera par la suite. A la fin des années 1960, le compositeur poursuit son éducation musicale auprès de Nadia Boulanger à Paris, tout en composant des accompagnements musicaux pour une troupe de théâtre expérimental qui deviendra *Mabou Mines*. Son écriture repose déjà sur la réduction et la répétition. C'est en assistant le sitariste Ravi Shankar pour la bande originale du film *Chappaqua* que Philip Glass s'intéresse aux principes d'organisation structurelle de la musique indienne. »²²⁴ Il explique ici les circonstances de cette rencontre :

« J'ai vécu à Paris de 1964 à 1966 et là j'ai repris mes études

²²² Johan GIRARD, *op. cit.*, p. 40.

²²³ Philip GLASS, in Daniel CAUX, *op. cit.*, p. 130.

²²⁴ Johan GIRARD, *op. cit.*, p. 40.

musicales de contre-point et d'harmonie avec Nadia Boulanger. Puis, le musicien Ravi Shankar est venu jouer à Paris pour faire un film. L'équipe a eu besoin de quelqu'un parlant français capable de transcrire en notation occidentale la musique de Ravi Shankar. Pendant trois semaines j'ai passé toutes mes journées avec lui, et c'est ainsi que je me suis approché de la musique indienne et de ses principes compositionnels totalement différents. L'esprit comme la technique sont complètement différents, et c'est aussi une musique très développée et très riche de possibilités. »²²⁵

Girard continue sa présentation du compositeur en expliquant l'erreur d'interprétation que Glass fit de la poïétique de la musique indienne, erreur décisive car à l'origine de son propre processus compositionnel : « si la musique occidentale procède par division (d'une tranche temporelle en mesures), la musique indienne, au contraire, paraît fonctionner de manière additive. Ses observations bien qu'étroites et partiellement incorrects, inspireront l'usage de "processus additifs" dans ses œuvres minimalistes ultérieures. »²²⁶ Girard s'appuie sur la pensée suivante de Glass :

« Je pensais écouter une musique construite de manière additive, mais il s'est avéré que ce n'était vraiment pas le cas. Elle est construite de manière cyclique. Et cela s'est avéré très utile, parce que la méprise, l'usage d'un processus additif, est en fait devenu la méthode avec laquelle j'ai commencé à écrire de la musique. »²²⁷

A la suite de Girard, nous notons qu'« à l'instar de Steve Reich avec la percussion ghanéenne, Philip Glass s'intéresse aux structures de la musique indienne davantage qu'aux timbres instrumentaux ou à la richesse mélodique. Aussi convient-il de ne pas sous-estimer l'importance de la collaboration avec Shankar : c'est au contact de la musique indienne que Glass "découvre" les procédés

²²⁵ Philip GLASS, in Daniel CAUX, *op. cit.*, p. 130.

²²⁶ Johan GIRARD, *op. cit.*, p. 40, 41.

²²⁷ Philip GLASS, in Richard KOSTELANETZ (éd.), *Writings on Glass*, New York, Schirmer Books, 1997. Citation extraite de : Johan GIRARD, *op. cit.*, p. 41.

élémentaires qui constitueront le matériau de son écriture répétitive. »²²⁸ Il s'appuie sur John Rockwell qui affirme :

« Ce n'était pas la subtilité micro-tonale de la musique indienne [...] mais sa structure rythmique qui provoqua une réaction chez Glass. Il percevait cette structure comme additive et soustractive, le développement de chaînes de motifs rythmiques modulaires à partir d'unités plus petites de deux ou trois notes. Le résultat fut qu'il mit au rebut son catalogue antérieur – quelques vingt pièces dans son style moderniste conventionnel avaient en fait été publiées – et se tourna au lieu de cela vers des séquences de notes à la simplicité provocante, emplies d'une vie rythmique sautillante, régies par des choix de hauteurs simples et presque arbitraires. »²²⁹

Comme le note Girard « c'est en 1968 avec *I+I*, que le compositeur pose les bases d'une écriture systématique ayant recours aux "processus additifs". Deux blocs rythmiques écrits pour tapotements de doigts sur une table amplifiée y sont sujets à une progression arithmétique régulière. »²³⁰ Glass parle ainsi de cette œuvre fondamentale pour son système de pensée compositionnelle :

« C'était une pièce que je voulais jouer avec les doigts sur une table amplifiée. *One+One* est basée sur un système arithmétique que je combinais. Un peu comme si j'avais été un ordinateur ! [...] J'ajoutais, je soustrayais et j'inversais les formules. Je voulais trouver un système qui soit à la fois simple et complexe, qui me permette de choisir parmi plein de possibilités. Parce que, s'il n'y a pas de choix il n'y a pas d'art. C'est le choix de ce qui est le plus musical qui fait la musique, ce n'est pas le système. »²³¹

²²⁸ Johan GIRARD, *op. cit.*, p. 41.

²²⁹ John ROCKWELL, *All American Music. Composition in the Late Twentieth Century*, New York, Alfre A. Knopf, 1983, p. 111. trad. Johan GIRARD. Citation extraite de : Johan GIRARD, *op. cit.*, p. 41.

²³⁰ Johan GIRARD, *op. cit.*, p. 41.

²³¹ Philip GLASS, in Daniel CAUX, *op. cit.*, p. 131, 132.

Girard explicite de la façon suivante le parcours du compositeur :

« Glass explorera l'usage musical de tels "processus" en appliquant la complexité rythmique de *1+1* aux ressources instrumentales (*Two Pages*, *Music in Fifths*, *Music in Contrary Motion*, *Music in Similar Motion*, *Music in Eight Parts*). Cette série d'œuvres repose sur un même principe : un motif initial est sujet à expansions et contractions, selon une progression régulière, et chaque figure est destinée à être répétée un nombre de fois indéterminé. Cette série paraît explorer l'évolution de l'histoire musicale, de l'unisson (*Two Pages*) à la quinte (*Music in Fifths*), du mouvement parallèle (*Music in Similar Motion*) au mouvement contraire (*Music in Contrary Motion*), comme si la construction de la grammaire répétitive nécessitait, à titre de propédeutique, une réinterprétation des formes musicales anciennes. Si le compositeur considère ce renvoi oblique à la tradition comme une plaisanterie, une telle redéfinition des procédés compositionnels les plus élémentaires tient pourtant de la "reconception", davantage que de l'hommage ou de la distance ironique. »²³²

Glass posait avec ces pièces les bases de son art compositionnel comme il le relate dans la déclaration suivante :

« J'ai aussi composé *Music in Fifths*. Dans cette pièce, on commence avec une figure de huit notes, et on termine avec une figure de 160 notes. Après que nous ayons joué une figure – qui dure de cinq secondes à une minute – six, sept ou huit fois, je fais un signe de la tête aux musiciens, et l'on commence à jouer la figure suivante. Comme ça nous écrivons une partition de 30 à 40 figures. En 1967-68, j'ai par ailleurs commencé à faire de la musique amplifiée, parce que ça me permettait de faire surgir les harmoniques. Voilà, j'étais intéressé par le principe additif et par le son lui-même. Ensuite en 1969, j'ai composé *Music in Contrary Motion* dont la dernière séquence fait entre 250 à 260 figures. Puis la même année, j'ai composé *Music in Similar Motion* avec pour cette pièce huit possibilités harmoniques différentes, puis *Music in Eight Parts* que j'ai joué au Guggenheim Museum en 1969. »²³³

²³² Johan GIRARD, *op. cit.*, p. 41, 42. Voir à ce sujet : Keith POTTER, *op. cit.*, p. 294. A travers le terme reconception, Girard fait écho à l'expression utilisée par Nelson GOODMAN et Catherine Z. Elgin dans *Reconceptions en philosophie*.

²³³ Philip GLASS, in Daniel CAUX, *op. cit.*, p. 132.

Nous souscrivons à la suite de Girard que « c'est bien à une écriture de la répétition que tend le compositeur, et cette "grammaire" répétitive investira ultérieurement les champs de l'opéra, de l'écriture symphonique et de la musique de film. L'esthétique minimaliste de Glass gagne en richesse et en intensité avec *Music with Changing Parts* (1970), œuvre aventureuse tissée de bourdons harmoniquement instables se déployant sur des cellules répétitives en perpétuelle évolution. »²³⁴ Le compositeur évoque sa pièce comme suit :

« Dans *Music with Changing Parts*, en plus de mes recherches sur le son et le système additif, j'ai souhaité expérimenté des principes d'improvisation et ça a été une belle expérience. Normalement il y a très peu d'improvisation dans ma musique, mais dans ce morceau nous avons trouvé un moyen de le faire. Dans certaines parties j'ai laissé les musiciens choisir la durée des notes, tout en gardant une tonalité proche de la musique. Cette musique a de grandes capacités à développer des effets psycho acoustiques, à cause des grandes plateformes acoustiques créées par la répétition, et l'on a alors pu très clairement entendre, au bout d'une heure environ, une modulation du la mineur en la majeur. Dans ma musique c'était la première fois, depuis quatre ou cinq ans, que je faisais cette modulation et, tout à coup, c'était une expérience très forte, très émotionnelle. »²³⁵

Le chercheur français décrit ainsi la suite du parcours du compositeur :

Lui faisant suite, *Music in twelve Parts* fait figure d'œuvre emblématique de la période minimaliste du compositeur. Initialement conçue en 1971 comme une pièce de douze lignes instrumentales, elle deviendra trois ans plus tard une œuvre en douze mouvements. D'une durée totale de quatre heures, *Music in twelve parts* décline et marque un intérêt naissant pour le mouvement harmonique. Par la suite, Glass s'écartera du minimalisme répétitif des débuts. En 1976, il présente avec Robert Wilson *Einstein on the Beach*, opéra expérimental dissolvant les formes classiques de narration. Si l'œuvre convoque certains traits stylistiques de la période minimaliste (notes de solfège chantée, à l'instar de *Music in twelve parts*, processus additifs, structures cycliques), les processus répétitifs ne constituent plus le

²³⁴ Johan Girard, *op. cit.*, p. 42.

²³⁵ Philip GLASS, in Daniel CAUX, *op. cit.*, p. 132.

foyer principal de l'attention esthétique, mais deviennent le support du développement harmonique et "narratif". Les structures répétitives de Philip Glass ont influencé le champ de la musique populaire davantage sans doute que celui de la musique savante, au point que son vocabulaire deviendra un lieu commun de la musique publicitaire et cinématographique. »²³⁶

Girard invoque Edward Strickland qui constate :

« Comme un emblème du déclasserment du sérialisme par le minimalisme dans le courant dominant, la répétition en mode mineur est désormais au suspens filmique ce que les *clusters* de sons et les dissonances jouées *fortissimo* ont été à l'horreur et à la folie pendant des décennies, les tierces mineures ascendantes /descendantes de Philip Glass en particulier s'étant révélées une mine d'or pour Hollywood. »²³⁷

Girard conclut sa réflexion sur le compositeur new-yorkais en montrant les connections qui existe entre la musique de Glass et les musiques actuelles :

« Popularisant l'écriture répétitive, l'œuvre de Glass a marqué en profondeur l'esthétique du rock, à commencer par les albums berlinois de David Bowie et Brian Eno (*Low* et *Heroes*, 1977) que Glass réécrivra, sous forme de symphonies, une quinzaine d'années plus tard. En Allemagne, les artistes de la vague *Krautrock* (Kraftwerk, La Düsseldorf, Harmonia, Cluster, Faust, Neu !) radicalisent, avec distance et ironie, l'aspect mécaniste et les sonorités électroniques caractéristiques de la musique de Glass. Ce dernier coproduit, à la fin des années 1970, le groupe de rock expérimental Polyrock. Les répétitions de hauteurs, les *tempi* rapides et les arpèges mécanistes du compositeur constitueront les traits saillants de la musique *disco*, puis de la *house music* et de la techno à la fin des années 1980. Mais malgré les ressemblances de surface, la musique de Glass se distingue de ses dérivés rock et électroniques par l'inventivité des techniques formelles, la recherche d'une complexité rythmique et le travail sur le détail dans la répétition [...]. »²³⁸

²³⁶ Johan GIRARD, *op. cit.*, p. 42.

²³⁷ Edward STRICKLAND, *op. cit.*, p. 1. trad. Johan GIRARD. Citation extraite de : Johan GIRARD, *op. cit.*, p. 43.

²³⁸ Johan GIRARD, *op. cit.*, p. 42.

En somme, la musique de Philip Glass connaît également une évolution en trois temps si on y soustrait ses œuvres « traditionnelles » de jeunesse qu'il renie. Dans un premier temps, il expérimente comme Riley et Reich la répétition à sa façon à partir de procédés additifs, et ce via un instrumentarium restreint et détournant l'outil technologique (on pense à *I+I* composée pour tapotements de doigts et table amplifiée). Puis vint un second moment, où le compositeur expérimente ses procédés à plus grande dimension via des œuvres telles que *Two Pages*, *Music in Fifths*, *Music in Contrary Motion*, etc. Puis arrive un troisième moment, celui où le compositeur s'émancipe de la simple exploration expérimentale du procédé pour appliquer ce dernier au sein d'œuvres musicales de plus grande ampleur et renouant avec des structures narratives, abandonnant au passage une partie de leurs dimensions expérimentales, au profit dans le cas de Glass d'une dimension davantage populaire, au sens d'une connexion directe avec les musiques pop, rock, le cinéma etc.

C. DES CARACTÉRISTIQUES DU MINIMALISME SELON JOHNSON

Suite aux précédentes descriptions des quatre pionniers de la musique minimaliste issues de « l'École hypnotique de New York », nourries des pensées de Girard, seront confrontées ici les caractéristiques du minimalisme, comme les invoque Johnson dans son article de 1977 intitulé *What minimalism is about*, aux pensées des quatre musiciens précédemment décrits puis à la pensée de Palestine, afin de valider ou non la possibilité d'associer Palestine à cette école hypnotique new-yorkaise.

1. De la répétition et de la variation

Dans son article tourné de façon humoristique, Johnson décrit un dialogue répétitif entre un jeune auditeur de musique minimaliste et lui-même. Le jeune spectateur imaginaire d'une vingtaine d'années pose inlassablement la question suivante à Johnson : « Pourquoi tant de gens jouent de la musique minimaliste ces derniers temps ? De quoi s'agit-il vraiment ? »²³⁹

Johnson déploiera tout au long de l'article un panel de réponses à la question inlassablement répétées par le spectateur curieux. La première de ses réponses sera la suivante : « ça a beaucoup à voir avec la répétition »²⁴⁰. Par rapport à cette première caractéristique ici énoncée, La Monte Young semble être le seul à être à part car nous avons bien constaté que la répétition n'est pas au cœur de son système davantage tourné vers l'utilisation de sons tenus. Par contre, Riley, Reich et Glass ont placé la répétition au cœur de leur processus compositionnel, par la mise en cellule et en boucle de Riley, le déphasage pour Reich et le système additif pour Glass. Young utilisa tout de même la répétition mais de façon moins significative et non systématique bien que nous retrouvions son usage dans *X for Henry Flynt*, *Death Chant*, *Dorian Blues* ou *Sunday Morning Blues*. Young déclarait d'ailleurs être « vivement intéressé par la répétition car je crois qu'elle témoigne d'une certaine maîtrise »²⁴¹. Un intérêt certes, mais non systématisé à l'échelle structurelle comme chez les trois répétitifs. En ce sens, Charlemagne Palestine semble plus proche de l'attitude de Young que de celle des trois autres compositeurs. D'abord, par rapport à une pièce comme *Schlingen-Blängen* la question de la répétition ne s'applique pas réellement dans la mesure où il s'agit

²³⁹ Tom JOHNSON, « What Is Minimalisme Really About ? », in *The Voice of New Music, New York City 1972-1982, A Collection Of Articles Originally Published In The Village Voice*, 2002, Éditions 75, Paris, 1^o ed. 1989. Notre traduction de : « *Why are so many people playing minimal music these days? What is it all about ?* »

²⁴⁰ *Ibid.* Notre traduction de : « *It has a lot to do with repetition.* »

²⁴¹ La Monte YOUNG, cité par NYMAN, *Experimental Music, Cage et au-delà*, p. 218. Voir à ce sujet : La Monte YOUNG et Marian ZAZEELA, *Selected Writings*, George Wittenborn, New York, 1970.

d'une œuvre réalisée avec des sons tenus. Pour reprendre la réflexion de Strickland, un événement pour être répété doit cesser momentanément or il n'y a pas de silence dans cette œuvre, tout comme dans les œuvres que Palestine réalise via des synthétiseurs. Si Palestine utilise des techniques qui peuvent s'apparenter à celles employées dans les démarches répétitives, nous pensons au geste du *strumming* au piano qui ressemble aux ostinatos et aux modules de *Piano Phase*, cette ressemblance est trompeuse dans la mesure où le geste de Palestine n'a rien de systématique a contrario de celui pensé par Reich pour sa pièce. Les répétitions du *strumming* de Palestine tendent vers un but autre que celui d'entendre se répéter tel ou tel motif, l'objectif final étant de faire apparaître la nappe d'harmoniques supérieures qui renvoie à une esthétique du son continu. Ces manifestations acoustiques sont secondaires chez Reich par exemple. Cela dit, il nous faut admettre que Palestine utilise la répétition dans ses œuvres mettant en jeu le piano, le carillon ou les cloches, en tant que geste mais non en tant que système. Cela est suffisant pour valider cette caractéristique au regard de la définition que pose Johnson dans son article.

La deuxième réponse que formule Johnson lors de son dialogue imaginaire est la suivante : « c'est une question de variation subtile »²⁴². Cette deuxième caractéristique énoncée semble tout à fait correspondre aux quatre compositeurs de l'école hypnotique de New York. Le principe de « variation subtile » correspond autant aux techniques employées par les répétitifs que par Young et Palestine. Les « loops » de Riley, les déphasages de Reich, les systèmes additifs de Glass comme les utilisations des sons continus de Young ou Palestine tendent tous vers de subtiles variations soit d'un motif initial, soit d'une couleur sonore initiale. Ici, la caractéristique énoncée par Johnson correspond au groupe des quatre comme à leur cadet.

²⁴² Tom JOHNSON, *art. cit.* Notre traduction de : « *It has a lot to do with tiny variation.* »

2. De l'hyper-clarté et de l'audibilité du processus

La troisième réponse formulée par Johnson dans son article est celle-ci : « ça a quelque chose à voir avec "l'hyper-clarté" »²⁴³. Ici, nous retrouvons l'idée de « clarté structurelle » ou d'audibilité de la structure évoquée par Girard au sujet de Young, caractéristique de l'œuvre de Young qui aurait selon Girard influencé Reich, Glass et Riley. Pour Glass et Reich, nous rejoignons entièrement l'avis de Girard dans la mesure où cette audibilité fait partie de la recherche fondamentale des deux compositeurs. A la suite de Nyman, on peut affirmer que « Reich donne corps au concept de "musique comme procédé graduel", ce par quoi il désigne non pas le procédé de composition mais une pièce musicale qui est, littéralement, un procédé.»²⁴⁴ Selon lui, ce qui caractérise un tel procédé musical « est qu'il détermine simultanément tous les détails à la note (et au son) près et la forme générale. »²⁴⁵ Citons ici Nyman :

« Deux choses sont importantes : premièrement, le procédé doit être audible *au moment où il est produit* – Reich ne s'intéresse pas "au secret d'une structure qu'on ne peut pas entendre", tels les résultats des procédés du hasard de Cage qui sont délibérément utilisés pour masquer toute organisation perceptible. Chez Reich, comme chez Young, Riley et Glass, le procédé est utilisé comme *sujet* et non comme *source* de la musique. Le second aspect important est que le procédé doit se produire très graduellement et lentement, afin que l'attention soit captée par le procédé lui-même et par l'irrévocabilité de sa progression (Reich fait l'analogie avec renverser un sablier et regarder le sable s'écouler lentement vers le bas). »²⁴⁶

Cette recherche d'audibilité du processus renvoie à cette idée d' « hyper-clarté » énoncée par Johnson. D'une façon relativement proche nous retrouvons chez

²⁴³ Tom JOHNSON, *art. cit.* Notre traduction : « *It has something to do with hyper-clarity.* »

²⁴⁴ Michael NYMAN, *op. cit.*, p. 227.

²⁴⁵ Steve REICH, cité par NYMAN, *op. cit.*, p. 227. Voir à ce sujet : Steve REICH, *Music as a Gradual Process* (notes de programme), 1970.

²⁴⁶ Michael NYMAN, *op. cit.*, p. 227

Glass cette audibilité du processus grâce à son système additif qui rend le développement du discours musical « logique », les premières réflexions de Glass étant avant tout d'ordre structurel. Invoquons de nouveau Nyman :

« On pourrait croire que la musique de Philip Glass a pour motivation essentielle la mélodie. Ici encore, la répétition est de règle mais la relation d'un motif modulaire à l'autre est de type additif. L'essence de la musique de Glass tient en fait dans une pièce rythmique *I+I*. Elle est destinée à un joueur seul qui marque le rythme en tapotant de la main sur une table amplifiée ou sur une autre surface ; le rythme qu'il imprime provient de deux minuscules motifs qu'il peut répéter et combiner à sa guise. Toutes les pièces pour ensemble de Glass ont pour fondation ce procédé de rythme additif appliqué aux lignes mélodiques qui donnent à la musique sa continuité, dans un flot interminable de croches régulières. L'ouverture de chaque pièce établit une unité mélodique qui est répétée, disons, de deux à huit fois. L'unité suivante est simplement et littéralement une extension mélodique de la précédente et ce procédé est répété tout au long de la pièce, bien que l'on puisse également avoir recours à la soustraction. »²⁴⁷

C'est par cette construction arithmétique du discours que Glass tend vers une audibilité structurelle dans ses premières œuvres.

Chez Riley, cette clarté de la structure tient davantage de la simplicité recherchée en amont de l'organisation du matériau musical plutôt qu'à une volonté de structuration menant à cette audibilité, cette dernière dépendant davantage de l'interprétation que chez Glass et Reich. Comme le note Nyman, « Riley, par la place qu'il réserve au jugement individuel [...] se différencie de Young et de Reich qui, dans leur musique plus rigoureusement organisée, ne laissent presque aucune place à l'individualité. »²⁴⁸ Cette tolérance de Riley nécessite donc une structuration simple de façon à conserver l'intégrité des motifs et de la forme que Riley souhaite pour son œuvre tout en laissant une marge de liberté à ces interprètes qui ont recours à leur « feeling ». Ainsi Riley évoque *In C* comme suit :

²⁴⁷ Michael NYMAN, *op. cit.*, p. 223, 224.

²⁴⁸ *Id* ; p. 219.

« *In C* venait de l'idée de faire entendre des "loops" joués sur plusieurs magnétophone en les faisant démarrer les uns après les autres afin qu'il y ait chevauchement. Il s'agissait de faire quelque chose de similaire avec des instruments. Il fallait que la forme fût assez simple pour que les musiciens puissent jouer ensemble et exprimer des émotions, des sentiments, tout en les respectant. C'est ce que j'avais à l'esprit : éviter que la forme soit trop difficile de façon qu'il n'y ait pas quelqu'un qui joue en soliste, les autres restant en retrait. »²⁴⁹

Le désir de simplicité volontaire est ici démontré mais davantage pour le confort de l'interprète que pour l'audibilité de la structure en vue de l'auditeur, même si de fait, la simplicité des motifs et la relative liberté laissée par Riley aux interprètes permettent rapidement à l'auditeur de comprendre comment fonctionne la pièce qui à l'instar de celle de Reich devient une forme de procédé mais à l'interprétation plus libre.

Mais qu'en est-il de cette notion « d'hyper-clarté » vis-à-vis de Charlemagne Palestine ? De prime abord il nous paraît satisfaisant de considérer que cela s'applique également au créateur de *Schlingen-Blängen*. Pour cette pièce, l'hyper-clarté structurelle se résume, de la part de l'auditeur, en l'observation et la compréhension de la pièce comme un processus d'accumulations de strates sonores générées à partir du son de l'orgue régulièrement modifié par l'ajout de tirants supplémentaires qui épaississent le son jusqu'à la stase, qui débouche ensuite vers le procédé inverse défini par un retrait progressif de tirants jusqu'au retour au silence. Ainsi la structure est extrêmement limpide et laisse entièrement place à l'expérience physique du son. Cela étant dit, nous pouvons tout de même nous interroger sur cette notion d'hyper-clarté structurelle de la part de Palestine dans la mesure où dans ses œuvres il n'y a pas réellement de structure au sens d'une structuration systématique et autonome des choix de l'interprète. Rappelons ici que Palestine est très souvent l'unique interprète de ses propres œuvres. Certes il structure ces réalisations de façon « prévisible » selon un cheminement qu'il

²⁴⁹ Terry RILEY, in Daniel CAUX, *op. cit.*, p. 102, 103.

conçoit en amont de sa prestation et qu'il met en place lors de l'exécution de l'œuvre. Mais en aucun cas le but de Palestine n'est de donner à entendre la structure de son œuvre lors de l'exécution. La recherche de Palestine se situe d'abord au niveau du son, son but est que le son enveloppe l'auditeur sans se soucier si ce dernier entend ou non la façon dont cette enveloppe sonore se crée. Comparons cette démarche avec cette citation de Philip Glass :

« Je crois [...] que les auditeurs étaient, à cet égard [parlant des effets psycho-acoustiques], en avance sur moi. Tandis que je restais toujours préoccupé par les structures et la pureté formelle, mes auditeurs ressentaient déjà le son. Il fallait que je renonce à mes préoccupations formalistes pour me rendre compte de ce que je faisais. »²⁵⁰

A travers cette réflexion, il ressort qu'au moment de la composition de ses premières pièces, Glass pensait davantage à la nature de son procédé plutôt qu'au son résultant de l'utilisation de ce procédé. On retrouve une attitude similaire chez Reich qui certes acceptait volontiers les effets psycho-acoustiques de ses premières pièces (il s'en servira davantage dans les pièces plus récentes de sa production) sans que ces effets ne soient sciemment recherchés, ils n'étaient qu'un résultat secondaire du procédé employé. Chez Palestine la démarche semble tout à fait différente, quasiment inverse : sa recherche fondamentale est la création d'effets psycho-acoustiques, sans qu'aucun procédé ne soit systématisé pour arriver à cette fin. Voici trois exemples : *Schlingen-Blängen*, *Strumming Music* et *Sine Wave Study*. Ces trois œuvres tendent vers le même objectif, tenter de donner à entendre le « son d'or » que recherche tant Palestine. Ce « *golden sound* », noyau de la quête sonore de Palestine correspond à ces effets psycho-acoustiques générés par la superposition de couches sonores jouées ou données à entendre simultanément, cette superposition étant si complexe harmoniquement qu'elle occasionne ces sous-produits psycho-acoustiques. Or pour chacune des trois

²⁵⁰ Philip GLASS, in Daniel CAUX, *op. cit.*, p. 121.

pièces citées ci-dessus, le procédé employé pour arriver à ce but est différent. Dans le cas de l'œuvre pour orgue il fut déjà expliqué à multiples reprises le procédé employé : le blocage des touches crée un continuum sonore qui évolue en densité et en coloration en fonction des registres actionnés et des touches ajoutées ou enlevées, mais cette pratique dérive de l'activité de Palestine avec les synthétiseurs analogiques qui par l'agissement sur les potentiomètres de ces machines tentait de sculpter et de colorer le son dans le but de tendre vers ces effets sonores de frottement et de saturation harmonique qui créent les sous-produits psycho-acoustiques. Finalement Palestine utilise la console de l'orgue comme s'il se servait des potentiomètres et des routages de ses synthétiseurs, dans le but de « sculpter » le son. Ce point sera largement développé dans la seconde partie du présent mémoire. C'est également suite à ses expériences sur synthétiseur et toujours obsédé par sa quête du « son d'or » que Palestine reconnaît en le *Bösendorfer Imperial* un instrument capable plus qu'aucun autre d'être le véhicule de ses investigations soniques. En effet il remarqua qu'en jouant de ce piano (qui est un modèle particulier possédant 97 touches au lieu des 88 habituelles, couvrant une tessiture de *do 0* à *do 8*) qu'il pouvait entendre la série d'harmoniques d'une note lorsque celle-ci se prolongeait, sous-entendu par l'usage de la pédale de maintien ou de la répétition de la note. C'est ainsi qu'il décida de s'emparer de l'instrument pour créer toute une production au piano dont l'œuvre la plus connue est *Strumming Music*. La pièce porte ce nom par rapport à la technique pianistique que Palestine qualifia de *Strumming*, technique consistant en le martèlement régulier des touches du clavier (martèlement correspondant à une alternance gauche-droite des mains à l'instar du frisé en percussions). Comme cela fut déjà expliqué plus haut, dans *Strumming Music* la pédale de maintien du piano reste enfoncée pendant que Palestine développe son discours percussif sur le clavier. La réverbération des harmoniques libérées par la table d'harmonie du piano donne alors à entendre une voix harmonique autonome et indépendante de l'action de Palestine sur le clavier, composée des résultantes harmoniques des

touches inlassablement jouées et répétées. Ainsi, comme pour sa pièce pour orgue ou réalisée à partir d'un synthétiseur, Palestine tend vers ce but d'obtenir un « son éthérique », un son presque imaginaire au sens où chacun se le reconstitue en fonction de la qualité de son écoute de l'œuvre. Mais pour tendre vers ce but, les procédés sont tous initialement différents, tant en terme de geste qu'en terme de nature : le geste d'une action sur le potentiomètre d'un synthétiseur est bien différent de celui du martèlement répétitif d'un clavier, lui-même bien différent de l'action plus passive d'ajout ou de retrait de tirants sur un orgue dans le but de modifier le son. En terme de nature, nous avons pour le piano l'obtention de strates harmoniques supplémentaires par un geste répétitif, alors que pour la pièce pour orgue ce serait davantage un geste d'accumulation, et enfin au synthétiseur davantage un geste sélectif. Nous voyons ici que la recherche de Palestine ne tend pas réellement vers « l'hyper-clarté » de la structure comme chez ses quatre collègues musiciens de l'École hypnotique de New York. Cela étant posé, nous relativisons cette position en rappelant tout de même que l'élaboration de l'œuvre chez Palestine passe aussi par une économie de moyens certaine dans le matériau sonore employé ce qui en soit relève en partie de ce concept d'audibilité structurelle cher à Johnson, mais chez Palestine cette audibilité du processus, rappelons-le non systématisée, est davantage secondaire par rapport à sa quête du « son d'or ».

3. *De l'affinement des perceptions*

La quatrième caractéristique énoncée par Johnson dans son article est la suivante : « c'est une question d'affinement des perceptions. »²⁵¹ Ici, il ne fait aucun doute que cette caractéristique correspond aux cinq musiciens dont il est

²⁵¹ Tom JOHNSON. *art. cit.*, notre traduction de : « *It has something to do with encouraging more subtle perceptions.* »

question. En effet, chacun avec son rapport à la création sonore invite l'interprète comme l'auditeur à affiner ses perceptions, tant du point de vue rythmique qu'harmonique. En effet, les processus des répétitifs demandent une concentration extrême de la part des interprètes, Reich parle même d'accointance entre « la maîtrise yogique de la respiration et de l'esprit »²⁵² et « le jeu mécanique » qu'implique l'exécution d'une œuvre répétitive. La technique de déphasage implique en effet une concentration totale de la part des interprètes de *Piano Phase* par exemple, car ils jouent sans la partition. La pièce est pensée pour que chaque interprète connaisse par cœur la partie unique. Ainsi, l'un des deux répète la pièce pendant que l'autre se déphase progressivement en se décalant petit à petit de la pulsation initiale. Puis de cette situation de déphasage le second interprète revient progressivement à hauteur du premier pour se remettre à l'unisson. Une telle exécution demande une concentration extrême couplée à une perception très subtile du rythme. Nous pourrions ainsi citer de nombreux exemples chez Riley, Glass ou Young de situation où l'interprète est soumis à une exigence d'extrême concentration. Chez Palestine également à l'exception du fait qu'il est dans l'écrasante majorité des cas l'interprète de ses propres œuvres. Mais c'est également au niveau des récepteurs de l'œuvre que cet « affinement des perceptions » se fait. Rappelons-nous la remarque de Glass sur ses auditeurs qui avant lui avaient remarqué le potentiel en terme d'effet psycho-acoustique de sa musique. Ou citons Riley qui répond à Daniel Caux sur ce qu'il attend des auditeurs d'un de ses concerts :

« Un public calme. Les gens susceptibles d'aimer ma musique sont ceux qui viennent pour écouter. Ce genre de musique exige un public qui veut vraiment écouter. Écouter les sons. Beaucoup de gens commencent à avoir cette aptitude, maintenant, surtout parmi les jeunes. »²⁵³

²⁵² Steve REICH, cité par NYMAN, *op. cit.*, p. 231.

²⁵³ Terry RILEY, in Daniel CAUX, *op. cit.*, p. 103

Cette réflexion renvoie à celle que nous avons déjà avec Nyman quant à la participation active de l'auditeur lors de la réception d'une œuvre minimaliste ou expérimentale. En effet, la répétition ou les sons continus agissent un peu à la manière d'une loupe qui grossit soit une texture harmonique, soit un motif rythmique et qui révèle alors une quantité de détails sonores sur lesquels nous ne nous serions pas arrêtés en tant qu'auditeurs s'il n'y avait pas eu persistance sonore par la répétition ou le son tenu. Cela implique inévitablement une participation active de l'auditeur qui « entre dans le son » et qui par ce fait affine ces perceptions car ses oreilles ne s'occupent plus d'entendre une forme musicale organisée dans le but de narrer un sentiment, d'émouvoir, de surprendre etc. Mais il s'agit d'écouter exclusivement le son et ses propriétés acoustiques ou un processus rythmique et ses propriétés dans le temps. Comme le dit Johnson, il s'agit d'écouter les moindres détails.

4. De la dédramatisation de la forme musicale

La cinquième caractéristique définissant le minimalisme selon Tom Johnson est la notion de dédramatisation de la musique que nous pourrions comprendre par une dédramatisation de la forme musicale au sens d'une remise à plat de la notion de narration et de forme dans la construction d'une pièce musicale. Nous retrouvons ici l'idée que l'œuvre minimaliste ne s'organise formellement que pour la forme elle-même, le processus comme sujet et non comme source de la musique. A travers ce concept de dédramatisation se retrouve l'idée que la musique minimaliste ne cherche pas la narration et l'émotion par la construction formelle, l'émotion musicale ressentie par l'auditeur est induite uniquement par l'expérience sonore qu'il reçoit de l'œuvre sans que cela soit agrémenté d'effets tels que le retour d'un thème ou le passage d'une partie à une

autre durant le discours musical. C'est l'idée de refus d'une progression musicale orientée, ou « téléologique » dont parle Girard à propos de Young et de son influence sur les autres minimalistes. C'est l'idée du rejet, selon Strickland, « des restes de structures taxinomiques et culminantes » dont la musique occidentale était pétrie, « hérités de la rhétorique classique et du métarécit judéo-chrétien de l'histoire. » En ce sens, nous considérons en effet que cette caractéristique se retrouve chez Riley, Reich et Glass ne serait-ce que par leur volonté commune de faire du processus conçu pour leurs œuvres l'élément central de leurs pièces, le processus devient la forme, il n'y a pas de séparation entre une forme d'un côté, le vocabulaire et les éléments articulés du discours musical de l'autre, qui s'agenceraient à l'intérieur d'une forme autonome du discours musical : le discours est le processus, et le processus est la forme musicale, il n'y a plus de séparation. C'est l'idée que développe Johnson dans son article sur l'école hypnotique de New York d'une volonté d'établir une forme musicale monotone, dépourvue de climax et de manipulations de tension ou de détente, dépourvue de contraste important renvoyant à une certaine monotonie et à une uniformisation de la structure entre ses parties.

Une fois encore, Palestine pose davantage question face à cette caractéristique. Comme nous l'avons signifié à propos de l'audibilité de la structure, la quête première de Palestine est d'abord sa recherche du « son d'or », sa recherche d'un son à la limite de l'inouï, de l'inaudible car en un sens proche du divin, divin au sens d'une musique « cachée » aux oreilles humaines, que nous ne pourrions approcher que de façon lointaine au travers des harmoniques que libère Palestine par ses actions derrière le piano, l'orgue ou le synthétiseur, par les résonances et les réverbérations qu'il crée lorsqu'il chante ou joue des instruments percussifs. Sa quête première étant celle-ci, il ne se préoccupe pas d'être détaché ou non des notions de dramatisation ou de dédramatisation de l'œuvre musicale. En un sens, sa démarche correspond à ce que décrit Johnson dans la mesure où Palestine n'est pas attaché aux formes anciennes de la musique occidentale ni à aucune forme

spécifique d'une quelconque tradition musicale, même si furent évoquées des influences profondes comme celle des lamentations juives sur lesquelles nous reviendrons plus tard, mais cela reste de l'influence et en aucun cas Palestine n'utilise strictement une forme héritée du passé. Alors peut-être pouvons-nous parler de dédramatisation de la musique dans sa démarche. Mais a contrario, Palestine ne se prive pas de « dramatiser » son discours musical en invoquant à sa façon certaines recettes relativement classiques de la musique occidentales. Prenons un exemple précis. Dans *Schlingen-Blängen* toute la pièce se structure en un long crescendo qui arrive à un palier culminant, formant une stase, qui ensuite se désagrège progressivement en un long decrescendo. Ce crescendo et ce decrescendo ont des durées qui n'ont rien à voir avec celles des mêmes effets tels qu'utilisés dans la musique classique et de tradition écrite occidentale, ces derniers pouvant se dérouler sur plusieurs heures, mais du point de vue formel, cela confère à l'œuvre une dimension « dramatique » au sens d'une directionnalité de l'œuvre. Contrairement à la formule de Strickland qui considère que la musique de Young « n'allait nulle part et pas très vite », la musique de Palestine ne va pas très vite mais bien vers un but, celui de tendre vers cette découverte du « son d'or », découverte au sens premier du terme, comme si Palestine tentait de tirer le voile qui nous sépare d'une réalité sonore inaudible, quasiment divine, et pour ce faire, il dramatise en quelque sorte son discours musical car ce crescendo progressif à l'orgue lors de *Schlingen-Blängen* est comme une métaphore d'une ascension vers ce monde du « son d'or », alors que le decrescendo serait comme la métaphore de l'éloignement progressif de ce monde avant même d'avoir pu pleinement y pénétrer, comme une métaphore de l'impossibilité pour nous de baigner dans ce « son d'or », qui se situe au-delà de l'audition humaine et donc de notre monde humain des sons. De plus, au-delà de ce cas, d'autres exemples montrent l'utilisation d'une certaine dramatisation dans l'exécution d'une œuvre chez Palestine, ne serait-ce que celui de la mise en scène qui accompagne ces représentations. Il s'agit sûrement davantage d'une attitude proche du rituel plutôt

qu'une volonté de mise en scène comme nous le verrons plus tard mais cette attitude ritualiste durant l'exécution d'une œuvre chez Palestine confère à cette dernière une dimension dramatique. Ainsi, nous constatons ici une différence assez nette entre l'attitude de Palestine et celle des autres membres de l'école hypnotique de New York même s'il partage avec les quatre autres musiciens évoqués ici le rejet des formes musicales classiques occidentales (même si nous verrons après que cela n'est plus vrai pour Glass et Reich à partir d'une certaine période de leurs productions).

5. Des influences asiatiques et africaines dans la démarche minimaliste

Enfin, la dernière caractéristique énoncée par Johnson dans son article est l'idée que le minimalisme musical est très empreint d'influences asiatiques et africaines. Ici, cette caractéristique correspond pleinement aux cinq musiciens évoqués depuis le début de ce chapitre. En effet, il fut montré l'influence de la musique indienne chez Young, Riley, Palestine ou Glass notamment par l'intermédiaire de l'enseignement de Pandit Pran Nath pour les trois premiers, et par celui indirect de Ravi Shankar pour le quatrième. Steve Reich quant à lui fut davantage influencé par la musique africaine, notamment la musique ghanéenne. Notons également que Palestine comme Reich furent également très influencés par la musique de gamelan d'Indonésie. Cette influence des musiques africaines et asiatiques semble en effet être un véritable point commun à la démarche musicales des cinq musiciens précédemment cités.

Quelle conclusion pouvons-nous tirer de l'analyse de cet article et de la

question de l'appartenance ou non de Charlemagne Palestine à l'école hypnotique de New York ? Il semble que Palestine partage bon nombre de points communs avec La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich et Philip Glass même s'il fut démontré qu'il se distinguait sur certains points de la démarche de ses aînés, qui d'ailleurs partagent également des différences les uns avec les autres. Ainsi la définition que donne Johnson du minimalisme à travers son article semble pouvoir couvrir des réalités et des démarches différentes d'un artiste à l'autre. Cela étant posé, les similitudes entre Palestine et ses quatre collègues musiciens semblent pour le moment plus fréquentes que les différences et lui-même ayant été un acteur prépondérant de la scène new-yorkaise des années 60 et 70, il apparaît acceptable de l'intégrer selon les critères cités par Tom Johnson à l'école hypnotique de New York. Ainsi pourrions-nous considérer Charlemagne Palestine comme un musicien minimaliste car l'école hypnotique est affiliée par Johnson au minimalisme musical. Pourtant, Palestine rejette avec fermeté cette dénomination, il ne se considère pas comme appartenant au mouvement minimaliste. Il est vrai que nous avons déjà remarqué qu'en certains points la démarche de Palestine semble différente des autres compositeurs cités car ne relevant d'aucun systématisme. Il nous faut encore approfondir cette notion de minimalisme pour comprendre les possibles malentendus non dissipés à ce stade du raisonnement.

D. APPROCHE CRITIQUE DES NOTIONS DE MINIMALISME CHEZ NYMAN ET JOHNSON

1. *Des difficultés ontologiques de la définition du minimalisme chez Johnson*

La définition de Johnson du minimalisme semble poser plusieurs problèmes. Le premier d'entre eux, dont les autres paraissent découler, est l'absence de contour net dans sa définition. Le minimalisme selon Johnson concerne chaque musique mettant en jeu un matériel sonore restreint, organisé soit par la répétition, soit par la variation, soit par le continuum (le son tenu et continu), soit par le silence ou enfin réalisé avec un instrument ou un moyen minimal. Le problème de cette définition est qu'elle apparaît davantage inclusive qu'exclusive, en d'autres termes, on ne voit pas ce qui permettrait de dire qu'une musique n'est pas minimaliste alors qu'à l'inverse, de très nombreuses pratiques musicales deviennent minimalistes si l'on s'en tient strictement à la définition de Johnson, qui d'ailleurs ne s'en offusque pas, il est au contraire fier d'élargir sans cesse sa définition du minimalisme, ce qui paraît poser un véritable problème. Lors de l'entretien qui fut réalisé avec lui dans le cadre de cette thèse, nous nous interrogeons sur les musiques électroniques actuelles comme la techno ou la *house music* comme forme possible de minimalisme. En effet, la répétition d'un *beat* dans ces musiques, couplée à un instrumentarium minimal (un simple ordinateur ou une paire de platines) confèrent à ces musiques une dimension minimaliste comme la définit Johnson. Mais quel point commun ontologiquement parlant existe-t-il entre un morceau de techno et *4'33* de Cage ? Il ne semble pas y en avoir beaucoup. Pour aller plus loin, quel point commun existe-t-il entre de la musique techno et la musique silencieuse comme *Imaginary Music* du même Johnson, consistant en des dessins de partitions ou motifs musicaux non destinés à

être joués mais bien à être lus par l'esprit ? Cette catégorie de « musique » entre également dans la définition du minimalisme selon Johnson. La difficulté ontologique est là, des musiques aux natures qui semblent extrêmement éloignées peuvent se retrouver sous l'étiquette de l'esthétique minimaliste. La racine de cette difficulté ontologique se retrouve très nettement dans son article de 2001 intitulé *Le minimalisme en musique, à la recherche d'une définition*. Cet article plus récent que les précédents cités, datant de 2001, a servi d'introduction au catalogue de l'exposition *Musica Silenciosa* présentée par Johnson au musée de la Reine Sofia de Madrid. Il rappelle dans cet article, dans son chapitre une *vision de 1982* que le minimalisme dépasse le cadre étiqué de la notion de répétition qui ne devient qu'une branche parmi d'autres du minimalisme. Il explique cela comme suit :

« Dix ans plus tard, la musique minimaliste était largement connue, mais la plupart des auditeurs ne connaissaient qu'un certain type (de musique minimaliste), qui peut être catalogué plus exactement comme "musique répétitive". C'était une musique faite de croches constantes qui devait beaucoup aux polyrythmies répétitives que Steve Reich avait ramené de ses études au Ghana, aux mètres irréguliers que Philip Glass avait étudiés en Inde, et au jazz qu'ils – ainsi que tous leurs collègues – aimaient. Les subtils ensembles de ces compositeurs en particulier, ainsi que le succès international que fut *Einstein on the Beach*, attire tellement l'attention sur la "musique répétitive" que les auditeurs avaient tendance à oublier toutes les autres possibilités que l'on a de pouvoir faire de la musique avec des moyens minimaux. Quand j'ai lu un jour dans l'hebdomadaire national *News Week* que "les créateurs du minimalisme sont Terry Riley, Steve Reich et Phil Glass" je n'ai pu m'empêcher d'écrire une réponse sarcastique ("Les minimalistes originels" *Village Voice*, July 27, 1982). J'ai remarqué que quelques années auparavant la liste officielle commençait toujours avec La Monte Young, et incluait aussi Terry Jennings, je me demandais qui avait retiré ces noms de la liste, et pourquoi, et continuais ainsi jusqu'à m'apercevoir que beaucoup d'autres noms manquaient aussi. »²⁵⁴

²⁵⁴ Tom JOHNSON, « Minimalism in Music : in search of a definition, Introduction for the catalogue for the exhibition of *Musica Silenciosa*, curated by the author at the Museo Reina Sofia in Madrid. », p. 2. Notre traduction de : « *Ten years later minimal music was widely known, but most listeners only knew about one particular type of it, which can be labeled more exactly as*

Notons déjà qu'ici, Johnson ne parle plus d'école hypnotique de New York mais bel et bien de musique répétitive, qu'il caractérise à partir de la polyrythmie et de la métrique, donc du rythme répétitif à partir desquels les pièces de ces compositeurs sont construites. Il regrette que seule cette branche du minimalisme musical soit considérée comme « le minimalisme musical » alors que selon lui, il existe de nombreuses autres possibilités d'obtenir de la musique à partir de moyens minimaux. Jusqu'ici nous ne pouvons qu'être d'accord avec Johnson et cela amène à cette définition qui semble être celle qu'aujourd'hui Johnson considère comme étant juste :

« Le concept de minimalisme est beaucoup plus large que ce que la plupart des gens pense. Il inclut, par définition, toute musique produite avec des moyens limités ou minimaux : des pièces qui n'utilisent que quelques notes, ou des pièces qui n'utilisent seulement que quelques mots de texte, ou des pièces écrites pour des instruments très limités tels que des cymbales antiques, des roues de vélos ou des verres à whisky. Il inclut des pièces qui maintiennent un bourdonnement électronique de base pendant une longue période. Il inclut des pièces faites exclusivement d'enregistrements de rivières et de courants. Il inclut des pièces qui tournent en cercles infinis. Il inclut des pièces qui installent un mur immuable de son de saxophones. Il inclut des pièces qui prennent très longtemps à passer d'un style de musique à un autre. Il inclut des pièces qui autorisent tous les tons possibles, tant qu'ils tombent entre Do et Ré. Il inclut des pièces qui ralentissent le tempo à deux ou trois notes par minute. »²⁵⁵

“repetitive music.” It was a music of constant eighth notes that owed much to the cycling polyrhythms that Steve Reich had brought back from his studies in Ghana, to the irregular meters that Phil Glass had studied in India, and to the jazz that they and all of their colleagues loved. The fine ensembles of these particular composers, along with the international success of Einstein on the Beach, drew so much attention to “repetitive music” that listeners tended to forget all the other ways in which one can make music with minimal means. When I read one day in the national weekly Newsweek that “the originators of minimalism are Terry Riley, Steve Reich, and Phil Glass,” I couldn't resist writing a sarcastic response (“The Original Minimalists,” Village Voice, July 27, 1982). I pointed out that a few years earlier the official list always began with La Monte Young, and also included Terry Jennings, wondered who had dropped these names from the list, and why, and went on to observe that a lot of other names were also missing. »

²⁵⁵ Tom JOHNSON, *art. cit.*, p. 3. Notre traduction de : « *The idea of minimalism is much larger than most people realize. It includes, by definition, any music that works with limited or minimal materials: pieces that use only a few notes, or pieces that use only a few words of text, or pieces written for very limited instruments, such as antique cymbals, bicycle wheels, or*

Le problème survient du fait que cet élargissement de sa définition inclut dans le minimalisme une très grande variété d'approches musicales qui ne semblent pourtant guère renvoyer à la même démarche. Dans cet article, Johnson décide de citer un grand nombre de musiciens et d'œuvres qui selon lui entreprennent également une démarche minimaliste et il en explore la branche nommée « musique silencieuse », d'où l'exposition pour laquelle il écrivit ce texte tirait son nom. S'en suit alors dans cette introduction un panel extrêmement dense de ce qu'il appelle musique silencieuse²⁵⁶ : il donne comme exemple le plus ancien de musique muette *La marche funèbre composée pour les funérailles d'un grand homme sourd* d'Alphonse Allais, puis il sépare ce concept de musique muette en différentes catégories. *4'33* de John Cage est considérée comme du « zen muet », le livre *Arpocrate Seduto Sul Loto* (1968) de Walter Marchetti est pris comme exemple de « l'impossibilité du muet », au sens où la musique qui y est proposée est impossible à réaliser, à cause de difficultés techniques insurmontables pour le musicien ou d'exigences matérielles surréalistes (comme la *composition pour huit orchestres, ou huit grands ensembles ou huit orgues* qui réunit la grande improbabilité matérielle d'un tel ensemble couplée à des traits instrumentaux irréalisables). Un autre exemple donné par Johnson est celui de *Stochroma* de Clarence Barlow, la partition consistant en environ 300 pages de code informatique contenant une sélection de combinaisons possibles de notes de piano et de durées. La pièce construite à partir de choix aléatoires réalisés par un ordinateur tend également vers l'impossible (exécution impossible à réaliser pour l'éventuel pianiste, durée absolument inhumaine impliquant des centaines de millions d'années !) et devient donc muette, ce que Johnson nomme « décision

whisky glasses. It includes pieces that sustain one basic electronic rumble for a long time. It includes pieces made exclusively from recordings of rivers and streams. It includes pieces that move in endless circles. It includes pieces that set up an unmoving wall of saxophone sound. It includes pieces that take a very long time to move gradually from one kind of music to another kind. It includes pieces that permit all possible pitches, as long as they fall between C and D. It includes pieces that slow the tempo down to two or three notes per minute. »

²⁵⁶ Les différents exemples de musique silencieuse cités à partir de ce passage sont extraits du même article de Johnson, à retrouver en intégralité traduit de l'anglais au français par nos soins en annexe.

aléatoire muette ». Il nomme sous l'appellation « monochrome muet » la pièce *Symphonie monoton-silence* d'Yves Klein. La pièce correspond à l'alternance entre un accord de *ré* majeur tenu par un orchestre et un chœur pendant cinq minutes suivie d'un silence de cinq minutes d'où son appartenance à la catégorie de musique muette selon Johnson. Il continue son travail d'exemples avec ce qu'il nomme « oscillateur muet » en parlant de la série des *Color Sound* de Karl Gerstner. Ici, il s'agit carrément d'une œuvre plastique mais qui renvoie selon Johnson au principe de la synesthésie d'où son appartenance à la musique muette. Autre exemple, celui de *Música Celestial* d'Esther Ferrer. Il s'agit également d'une œuvre plastique qui consiste en une partition superposée à la photographie d'un pubis féminin, ce que Johnson qualifie naturellement « d'érotisme silencieux ». Johnson continue son tour d'horizon en évoquant les « compositions silencieuses » de William Hellermann, qui composa de nombreuses œuvres graphiques davantage faites pour être regardées plutôt qu'interprétées même si le compositeur fait en sorte ici qu'une audition interne de l'œuvre soit possible. Johnson continue en citant son propre travail qu'il nomme « bagatelle silencieuses » en invoquant sa collection de dessins intitulée *Imaginary Music*, qu'il considère comme des bagatelles car chacun de ces dessins, qui sont des compositions pour les yeux, sont courts et usent de l'humour. Certaines pièces à l'instar de celle de Marchetti sont injouables alors que d'autres le sont sans que cela présente un réel intérêt, ce dernier résidant davantage dans le fait de stimuler une écoute interne imaginée de l'œuvre. Johnson va encore plus loin lorsqu'il évoque un violoncelle ayant appartenu à Pablo Casals, mais n'ayant plus servi depuis les années 30. Johnson y voit un exemple « d'instrument silencieux » dont une certaine musique « silencieuse » continuerait d'émerger rien qu'à la vue de l'instrument : « le son que l'on connaît si bien des enregistrements de Casals émerge toujours de cet instrument. »²⁵⁷ Puis il évoque « l'orchestre silencieux » de Robert Fillou, en évoquant *Economie Musicale no. 2*, Johnson continue sa liste en

²⁵⁷ Tom JOHNSON, *art. cit.*, p. 9. Notre traduction de : « *The sounds we know so well from Casals' recordings still somehow emerge from this instrument.* »

parlant du travail de Ben Patterson comme de « concerto silencieux », il parle également du livre *Grappfruit* de Yoko Ono en le pensant comme des « méditations silencieuses », le livre étant constitué de textes courts qui selon Johnson renvoient pour certains à la musique silencieuse. Il continue sa liste en exposant le travail d'Isidore Isou, et à travers lui évoque la musique lettriste sous l'appellation « phonèmes silencieux » car la poésie lettriste, principalement composée de phonèmes muets non destinés à être lus, renvoie une fois encore selon Johnson à l'idée d'une musique silencieuse. Il en vient ensuite au « réalisme silencieux » de Baudoin Oosterlynck en prenant comme exemple son œuvre *Les Variations du Silence* qui consiste en 23 préludes que Johnson présente comme suit :

« Chacune de ces 23 variations représente, en mots et en images, des silences qu'Oosterlynck a entendus dans la nature, habituellement en faisant de la randonnée dans les montagnes de Belgique, de France ou d'Espagne. Oosterlynck fut très sélectif, cela dit. Chacun des silences qu'il sélectionna, durant ces balades dans les montagnes, est spécial d'une manière ou d'une autre, comme vous l'apercevrez en lisant les notes et en étudiant les dessins. J'aime le voir comme du « réalisme silencieux, » car c'est un peu comme les Nouveau Réalistes (sic). Oosterlynck a simplement accepté les éléments qu'il a trouvés dans le vrai monde, plutôt que d'essayer de faire quoique ce soit de nouveau. »²⁵⁸

Johnson poursuit son exploration des musiques silencieuses en citant la pièce *The Last Notes from Enderich* de Tom Phillips. L'œuvre consiste en une composition graphique et musicale inspirée par une mélodie de Robert Schumann composée à la fin de la vie du compositeur romantique. Ce « romantisme silencieux » comme

²⁵⁸ Tom JOHNSON, *art. cit.* p. 11. Notre traduction de : « *The Variations du silence consist of 23 preludes that are clearly the product of the same Oosterlynck research, but they are concerned with silence rather than sound. Each of these 23 variations represents, in words and images, silences that Oosterlynck has heard in nature, usually while backpacking in the mountains of Belgium or France or Spain. Oosterlynck was very selective, however. Each of the silences he selected, on these walks in the mountains, is special in one way or another, as you will find as you read the notes and study the drawings. I like to think of it as "silent realism," because it is a little like the Nouveau Réalistes. Oosterlynck just accepted elements he found in the real world, rather than trying to make anything new.* »

le qualifie Johnson peut tout de même donner lieu à de la musique audible car si la partition est avant tout graphique elle fut également le support de plusieurs improvisations données en concert.

La *symphony # 604* de Dick Higgins est également citée par Johnson comme un exemple de « symphonie silencieuse » car la pièce est une nouvelle fois destinée à être regardée et non entendue car c'est la partition qui fait œuvre en soi. Toujours dans ce registre, Johnson cite les travaux de Takehisa Kosugi et de Gerhard Rhüm qui abordèrent également la musique graphique par l'intermédiaire d'œuvres visuelles qui donnent à voir des réinterprétations de la notion de partition et de papier à musique (Johnson évoque notamment *Thema mit Variationen* de Rhüm). Il s'agit ici d'une approche typique de musique visuelle.

Enfin, Johnson termine son tour d'horizon de la musique silencieuse en affirmant ceci :

« Les types de "musique silencieuse" sont de plus en plus nombreux, mais la liste n'est certainement pas complète. Quand on élimine les sons, on réduit la musique à presque rien, et comme Bohringer l'a remarqué, presque rien est presque tout. Donc il y a certainement des variantes additionnelles de silence à considérer, et chacune élargira encore notre définition du "minimalisme en musique" un peu plus. »²⁵⁹

Cette conclusion de Johnson explicite pleinement la critique émise quant à son approche du minimalisme en musique. Le problème avec la définition de Johnson est qu'elle trop englobante. En effet, aucun des exemples proposés ci-dessus n'est issu de la même démarche artistique, leur point commun principal est de renvoyer au silence, certes, mais cela ne peut en aucun cas justifier d'oublier les autres critères qui font l'œuvre : la façon dont le créateur l'a conçue, la façon dont elle

²⁵⁹ Tom JOHNSON, *art. cit.* p. 13. Notre traduction de : « *The types of "silent music" grow more and more numerous, but the list is certainly not complete. When we eliminate the sounds, we reduce music to almost nothing, and as Böhringer pointed out, almost nothing is almost everything. So there are certainly additional variations of silence to be considered, and each one will widen our definition of "minimalism in music" just a bit more.* »

est présentée au public et comment celui-ci la reçoit. En effet, il ne nous semble pas y avoir de lien direct entre la proposition de Cage de *4'33*, qui est faite pour être jouée en concert, et des partitions visuelles qui sont faites uniquement pour les yeux ou bien des pièces muettes du fait de leur infaisabilité. Comme dit avant l'énumération des différents exemples, l'approche de Johnson apparaît comme élargissant trop le spectre du minimalisme pour que celui-ci s'en trouve délimité. Pour preuve, les exemples ci-dessus ne concernent uniquement que la musique silencieuse, et la liste n'est pas exhaustive. Mais imaginons des listes tout aussi denses, basées sur les autres façons d'être minimaliste selon Johnson, c'est-à-dire en utilisant la répétition, la variation, le son continu, et les musiques réalisées avec des moyens limités, et nous en arriverions à une pluralité et une multiplicité d'approches qu'il est impossible de concevoir sous une seule et même étiquette. Comment en effet mettre sous la bannière « minimalisme » des musiques aussi éloignées que *4'33* de John Cage et un morceau de techno ? Ou bien tout est minimaliste et on en viendrait à se demander quelle musique ne l'est pas. L'approche de Johnson semble faire fi de la façon dont fut pensée l'œuvre au profit d'une classification basée exclusivement sur le matériel sonore mis en jeu et la façon d'obtenir ce dernier. Pour revenir rapidement sur Palestine, qui rappelons-le ne se considère pas comme minimaliste, il l'est selon Tom Johnson par le fait qu'il utilise les sons tenus et la répétition pour élaborer ses œuvres musicales. Or cela suffit à Johnson pour le considérer comme minimaliste alors que pour Palestine, certes il y a utilisation d'un matériel musical minimal comme base du processus musical, mais ce dernier se développe à grande échelle, tant dans le temps avec souvent de longues durées, comme du point de vue harmonique avec une densité et profusion qui selon Palestine éloignent sa musique définitivement d'une attitude minimaliste.

La définition de minimalisme chez Johnson renvoie finalement quasiment à celle de musique expérimentale chez Nyman. Chez Johnson, est minimaliste ce qui met en jeu peu ou pas de notes, ou de longues notes tenues, ou toute musique pensée

selon une dialectique de la répétition ou de la variation, ou réalisée avec un dispositif réduit ou un instrumentarium réduit etc... Chez Nyman, ces caractéristiques correspondent à une approche expérimentale à partir du moment où les éléments cités ci-dessus s'articulent en fonction d'une esthétique processuelle et de l'indétermination plutôt qu'une esthétique d'œuvre. Par contre selon Nyman, à l'inverse de Johnson, le minimalisme est une catégorie à l'intérieur de la musique expérimentale, et c'est désormais cette approche que nous interrogerons.

2. Des contradictions entre les notions de musique expérimentale et minimaliste chez Nyman

Chez Nyman, se trouvent au côté de l'expression « musique minimaliste » les expressions « détermination » et « nouvelle tonalité ». Cela semble étrange d'emblée car il fut montré que selon lui, la musique expérimentale se définissait d'abord par une dialectique de l'indétermination et un renouvellement du langage dépassant le cadre de l'écriture musicale traditionnelle. Aussi peut-on considérer que la musique minimaliste selon Nyman réagit à l'attitude indéterministe de Cage tout en développant une approche différente de l'avant-garde européenne. Mais cela est-il une attitude minimaliste en soi ou Nyman n'invoque-t-il pas plutôt la musique répétitive ? D'ailleurs, musique répétitive et minimaliste sont-elles synonymes ?

Comme le formule Johan Girard « il est d'usage, en langue anglaise, de comprendre les travaux des compositeurs américains La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich et Philip Glass comme relevant du "minimalisme" musical, comme en témoignent les monographies anglo-saxonnes. Pourtant, le trait esthétique le plus marquant de leurs œuvres est sans doute moins le minimalisme

(du matériau) que la répétitivité (des structures). »²⁶⁰ Il s'appuie sur la réflexion suivante de Renaud Machart : le terme de « musique répétitive » se révèle « en fait plus exact en dépit de la légère coloration péjorative qu'il véhicule. »²⁶¹ Selon l'auteur, « si la musique des premiers minimalistes comme Terry Riley ou La Monte Young était minimale, dans le sens premier du terme, c'est-à-dire élaborée à partir d'un matériau volontairement pauvre, elle était fondée avant tout sur la répétition.»²⁶²

Ainsi Girard différencie répétition et minimalisme comme suit :

« La notion de « minimalisme » qualifie avant tout le caractère restreint du matériau, voire la simplicité structurelle (dans les premières œuvres répétitives), quand celle de « musique répétitive » rend compte de la prédominance structurelle de cette propriété (dans les œuvres de ces compositeurs jusqu'à ce jour). »²⁶³

Comme le note Bérénice Reynaud, « répétitif insiste sur certains aspects de la forme, minimal désigne une politique par rapport au matériel. »²⁶⁴ Cette distinction opérée par Bérénice Reynaud est importante car elle introduit le terme « politique » au côté du terme minimal, et nous verrons plus tard en quoi cela fait sens. A la suite de Girard et de Strickland, nous pouvons qualifier le minimalisme, en musique comme en danse, en littérature et en sculpture :

« Chronologiquement et géographiquement, comme un mouvement américain de l'après seconde-guerre mondiale ; [il se qualifie]

²⁶⁰ Johan GIRARD, *Répétitions. L'esthétique musicale de Terry Riley, Steve Reich et Philip Glass*. p. 24.

²⁶¹ Renaud MACHART, *John Adams*, Paris, Actes Sud, 2004, p. 59. Citation extraite de : Johan GIRARD, *op. cit.*, p. 24.

²⁶² *Ibid.*

²⁶³ Johan GIRARD, *op. cit.*, p. 24.

²⁶⁴ Bérénice REYNAUD, in Steve REICH, *Écrits et entretiens sur la musique*, tr. fr. Bérénice REYNAUD, Paris, Christian Bourgois, 1981, p. 38. Citation extraite de : Johan GIRARD, *op. cit.*, p. 24.

formellement, par les traits suivants : l'usage de ressources limitées ; le statisme et la résistance au développement ; la décontextualisation (contrairement à l'esthétique postmoderne, le minimalisme, lorsqu'il fait retour sur l'histoire, ne passe pas par l'allusion ou la citation) ; l'impersonnalité (expressément recherchée, par exemple Steve Reich dans ses œuvres processuelles) ; l'aplatissement (flattening) de la perspective (littéralement dans les arts plastiques, métaphoriquement en musique, par la restriction du mouvement dynamique). On fera l'hypothèse que ces traits – à l'exception du premier – sont, dans la musique de Riley, Reich et Glass, essentiellement portés par une répétition issue des procédés de duplication mécanique. La forme de répétition mobilisée par ces compositeurs paraît dépourvue d'orientation téléologique ; dépourvue également de fonction de renvoi, contrairement à la variation classique et aussi « mécaniste » que les techniques de duplication permises par le travail sur bande. Si l'esthétique des répétitifs américains est minimaliste, c'est avant tout parce qu'elle est intensément répétitive. Seule variera, au cours de la carrière de Glass et Reich, la densité du matériau, la répétition demeurant de son côté la technique compositionnelle la plus déterminante. Notons toutefois que Barbara Rose, dans l'article séminal « ABC Art », considère la répétition comme une propriété essentielle pour penser « l'art minimal », puisqu'à cette notion « correspond certainement l'art vide, répétitif, sans accent de nombreux jeunes peintre, sculpteurs, danseurs et compositeurs actuels ». Dans le champ de la musique, l'auteur mentionne La Monte Young, bien que la dimension répétitive dans le travail de ce dernier soit pour le moins marginale [...]. »²⁶⁵

Girard constate qu' « au-delà de la période proprement minimaliste, les œuvres de Steve Reich et de Philip Glass se qualifient avant tout, sur le plan formel, par l'usage intensif de la répétition, que l'on entend aussi bien dans l'opéra *Einstein on the Beach* du premier que dans les pièces pour orchestre, bien peu minimaliste, du second, comme *Music for a Large Ensemble*. »²⁶⁶ Selon lui, minimalisme et répétition sont en ce sens autonomes, une pièce répétitive n'est pas forcément minimaliste. Il s'appuie sur les propos suivants de Wim Mertens :

²⁶⁵ Johan GIRARD, *op. cit.*, p. 24, 25. Voir à ce sujet : Edward STRICKLAND, *Minimalism : Origins*, p. 7. Barbara ROSE, « ABC art, in Regards sur l'art américain des années soixante, Paris, Éditions Claude Gintz, 1979, p. 74.

²⁶⁶ Johan GIRARD, *op. cit.*, p. 25.

« A proprement parler, le terme minimal peut seulement s'appliquer au matériau initial limité et aux techniques transformationnelles limitées que ces compositeurs emploient, et cela même n'est le cas que dans les œuvres antérieurs de Reich et de Glass. Certainement, on peut couramment observer dans cette musique la prépondérance d'une égalité de timbre et de rythme, une densité constante et un nombre limité de hauteurs. Mais en terme de durée ces compositions ne sont certainement pas minimalistes [...]. De plus, *le minimalisme* n'est pas la propriété exclusive de cette musique américaine, puisqu'on peut considérer que des moyens « minimaux » sont tout autant caractéristiques des musiques indiennes, balinaise et d'Afrique de l'Ouest. »²⁶⁷

Ainsi, comme le note Girard « les termes "minimal" et "minimalisme" paraissent-ils trop localisés et impropres à rendre compte de la spécificité de la musique répétitive américaine. Ne peut-on pas dire de bien des œuvres d'Erik Satie ou de John Cage qu'elles sont "minimales" ou "minimalistes" ? »²⁶⁸ Cela renvoie à notre questionnement sur la définition du minimalisme élargie de Johnson, qui englobe sans difficulté les œuvres de Satie ou de Cage auxquelles pensent Girard là où la définition restrictive de Nyman renvoie à cette notion de musique répétitive américaine. Cela fait dire à Girard :

« la qualification de musique "répétitive" paraît plus adéquate – d'autant que Steve Reich la revendique pour son œuvre, en français dans le texte. Quant à Glass, il parle de "musique avec des structures répétitives". D'autres dénominations ont pu être proposées : ac'art (acoustique art, en référence à l'op'art), *meditative music* ou *transe music*. Le premier terme, évoquant la linéarité exclut les transitions abruptes entre cellules opérées dans bien des œuvres de Glass et de Reich. Quant aux deux dernières dénominations, il semble qu'elles privent la musique répétitive américaine de sa dimension esthétique pour en faire une musique fonctionnelle ou utilitaire – ce qu'elle n'est pas, comme on tentera de la montrer. »²⁶⁹

²⁶⁷ Wim MERTENS, *op. cit.*, p. 12. tr. fr. Johan GIRARD. Citation extraite de : Johan GIRARD, *op. cit.*, p. 25.

²⁶⁸ Johan GIRARD, *op. cit.*, p. 26

²⁶⁹ Johan GIRARD, *op. cit.*, p. 26.

Girard continue en affirmant que « certes la répétition n'est pas la propriété exclusive des répétitifs américains mais ceux-ci en font un usage bien particulier », s'aidant de la pensée suivante de Daniel Caux :

« Combien de musiques, en dehors de celles qui nous occupent ici, pourraient être légitimement qualifiées de répétitives ! Ce malentendu a engendré les amalgames que l'on sait : la musique répétitive n'est pas nouvelle, voir *Le Boléro* de Ravel, les 163 reprises du même thème dans *La Pastorale*, etc. Et pourtant, qu'il l'apprécie ou la déteste, il est évident que tout auditeur un tant soit peu averti sait reconnaître d'emblée cette forme musicale imparfaitement nommée, preuve s'il en est de la spécificité de celle-ci. »²⁷⁰

Girard continue en expliquant qu'« il faudra spécifier davantage la notion de "répétition" afin de rendre compte de la particularité de la musique répétitive américaine. Aussi s'agira-t-il de porter intérêt non tant à "la" répétition dans la musique répétitive qu'à *cette* forme particulière de répétition que Riley, Reich et Glass mettent en jeu. On verra qu'elle résultait en première instance, des expériences de duplications, des collages et des boucles de la musique pour bande. »

Cela l'amène à considérer que :

« Certaines œuvres minimalistes ne sont pas répétitives, et toutes les œuvres répétitives ne sont pas minimalistes. Bien que l'on puisse parler d'un passage du minimalisme au maximalisme chez Glass et Reich après le milieu de la décennie 1970 (K.R Schwarz), la répétition de modules ou de microstructures demeure la technique compositionnelle dominante chez ces compositeurs – à moins de défendre, comme le fait Timothy Johnson, une acceptation plus large du "minimalisme", compris comme une technique de réduction du matériau et d'emphase sur les schémas répétitifs et les stases, toujours à l'œuvre dans les travaux de Glass et de Reich. »²⁷¹

²⁷⁰ Daniel CAUX, « Cette musique que l'on dit répétitive », p. 82. Citation extraite de : Johan GIRARD, *op. cit.*, p. 26

²⁷¹ GIRARD, *op. cit.*, p. 26.

Ce passage du minimalisme au maximalisme apparaît comme déterminant car c'est bien lorsque Reich et Glass décident d'étendre leurs techniques répétitives aux notions d'harmonie ou de timbre que réapparaît la notion de tonalité dans leurs musiques, cette dernière ayant totalement disparue dans des pièces uniquement processuelles comme *It's gonna rain* ou *one + one*. C'est donc de cette tonalité dont parle Nyman quand il évoque « la nouvelle tonalité » du minimalisme, mais sommes-nous encore dans le minimalisme (et donc dans la musique expérimentale selon Nyman) lorsque cette tonalité resurgit ? Cela ne semble pas évident. Pour reprendre cette notion de passage du minimalisme au maximalisme à partir de 1975, notons ici que *Schlingen-Blängen* date de 1979 et avant elle, *Strumming Music* date de 1974. Or ces deux œuvres majeures de Palestine qui encadrent cette année 1975 semblent également faire basculer Palestine dans « le maximalisme » par la longueur des pièces et l'instrumentarium utilisé (non par le nombre car ce sont deux pièces jouées en solo, mais par l'aspect majestueux des instruments joués, l'orgue d'église pour l'une et deux pianos *Bösendorfer* pour l'autre) . Nous reviendrons sur ce point ultérieurement.

Cela étant posé, nous pouvons quand même à la suite de Girard affirmer que « minimalisme et musique répétitive, se recoupent partiellement. »²⁷² Mais le minimalisme n'est pas forcément répétitif comme nous l'avons déjà vu avec les travaux de La Monte Young comme les œuvres de Riley après *In C*, largement improvisationnelles. De plus les œuvres répétitives postérieures au milieu des années 1970 semblent poser d'autres enjeux que les premières œuvres répétitives minimalistes, et ces enjeux n'impliquent rien de moins que les contours de la définition du minimalisme, car ces œuvres en s'accompagnant d'éléments textuels ou programmatiques pour reprendre des termes de Girard, posent la question des délimitations de la démarche expérimentale. En effet, une musique héritière de la musique expérimentale par les processus internes qu'elle met en jeu mais qui s'accompagne d'un retour au déterminisme le plus strict et de l'usage de la

²⁷² Johan GIRARD, *op. cit.*, p. 27.

tonalité est-elle encore expérimentale ? Ou minimaliste ? Ou sommes-nous déjà dans la musique néo-tonale ? La notion de maximalisme exprime-t-elle une approche alternative ? Comme le souligne Keith Potter,

« Bien qu'ils aient continué à activer leur musique avec l'ingrédient crucial de la répétition – ou dans le cas de Young, des sons plus fréquemment maintenus – les quatre compositeurs ont, dans leurs productions plus récentes, trouvé des manières de récupérer certains aspects que ce que nous pourrions appeler la ligne dure de leur minimalisme antérieur avait délibérément nié. Le profil mélodique, la variété de timbre et l'absolu charme sonore ont ajouté de nouvelles dimensions qui ont rendu leur musique plus riche et plus profonde, du moins depuis une perspective occidentale classique. »²⁷³

Cet enrichissement dont parle Potter est-il compatible avec la notion de minimalisme ? Nous commençons à répondre à la question en considérant à la suite de Girard « le milieu des années 1970 comme un point de rupture, au-delà duquel l'esthétique de la répétition, dans sa ligne la plus radicale, se marie à d'autres techniques compositionnelles, plus clairement rattachées à la tradition savante occidentale. »²⁷⁴ Et par ce rattachement à la tradition cette esthétique de la répétition se pose en rupture nette avec la démarche expérimentale. Citons ici Christopher Fox à la suite de Girard :

« 1975 est une date-clef puisque pendant cette année Reich se mettait à composer *Music for 18 musicians* et Glass commençait à concevoir *Einstein on the Beach*. Toutes deux sont des œuvres phares, étant donné qu'elles marquent une expansion pour les deux compositeurs, et dans la dimension [...] et dans le vocabulaire. »²⁷⁵

Comme le note Girard, « une telle "expansion" prend source dans les techniques répétitives initiales que les compositeurs minimalistes ont mises au point dès le

²⁷³ Keith POTTER, *op. cit.*, p. 16. tr. fr. Johan GIRARD. Citation extraite de : Johan GIRARD, *op. cit.*, p. 27.

²⁷⁴ Johan GIRARD, *op. cit.*, p. 27.

²⁷⁵ Christopher FOX, « Après Einstein, la succession minimaliste », *Contrechamps* n°6, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1986, p. 172-173. Citation extraite de Johan GIRARD, *op. cit.*, p. 27.

début des années 1960. »²⁷⁶ Nous comprenons bien que ces techniques et processus mis au point à l'aide de nouvelles technologies et dans une démarche expérimentale au sens d'une musique issue de l'expérimentation empirique et visant à l'expérience sonore pure au-delà de tout discours musical aient pu permettre à Nyman de considérer le minimalisme comme la branche déterministe de la musique expérimentale, mais à partir de quel moment ce minimalisme expérimental se transforme-t-il en autre chose ? Et en quoi cette autre chose rend les définitions de Nyman comme de Johnson partiellement inopérantes ? C'est ce que nous tenterons de montrer désormais.

3. Propositions de compléments de la définition du minimalisme musical

Nous avons vu jusqu'ici que la définition donnée par Johnson du minimalisme pose problème dans la mesure où elle englobe un trop grand nombre d'approches musicales (et même non musicales) ontologiquement trop différentes pour se ranger sous la même définition. Cela implique des malentendus comme celui consistant à considérer Palestine comme un minimaliste alors que l'artiste lui-même s'en défend corps et âme. Cette confusion semble résulter du fait que Palestine fut associé à la scène new-yorkaise du soi-disant premier minimalisme radical, dite école hypnotique de New York par Johnson, qui impliquait des pièces utilisant des sons continus comme celles de Young ou des motifs répétés comme celles de Reich, qui possèdent en effet des accointances esthétiques avec des propositions de Palestine. Mais ces pièces de Young et Reich ne sont pas non plus caractérisées de minimalistes par Johnson plus précisément que par le fait qu'elles utilisent le son continu ou la répétition et cela semble insuffisant pour

²⁷⁶ Johan GIRARD, *op. cit.*, p. 27.

définir une musique, le minimalisme n'étant pas un système mais une politique face au matériau musical utilisé comme l'avait suggéré Bérénice Reynaud.

De son côté, la définition du minimalisme de Nyman pose problème dans la mesure où il connecte le minimalisme à la musique expérimentale par rapport à l'utilisation de processus, et ce malgré la rupture nette qui semble exister entre l'approche déterministe des répétitifs et l'attitude indéterministe des compositeurs expérimentaux. Rupture d'autant plus nette lorsqu'il s'agit pour les répétitifs de réintégrer des éléments de la tradition savante occidentale dans leurs compositions, ce qui les reconnecte à une musique de tradition européenne là où la musique expérimentale semblait se positionner comme une spécificité nord américaine, du moins au moment de son apparition. Par rapport à cette contradiction, Palestine semble pris entre deux feux : comme nous avons pu le voir dans la première partie, la démarche de Palestine possède de nombreuses accointances avec la définition de la musique expérimentale que donne Nyman, mais paradoxalement, elle en possède beaucoup moins avec la définition du minimalisme proposée par ce dernier. En effet, il n'est pas question à proprement parler de déterminisme chez Palestine au sens d'un processus « mécaniste » comme le pense Reich par exemple ou par une fixation sur la partition du discours musical comme chez Riley. De plus il ne s'agit jamais chez Palestine de réaffirmer un quelconque lien avec la tonalité, comme le firent les trois compositeurs répétitifs, même si comme nous l'avons vu, cette réaffirmation progressive de la tonalité même décontextualisée de son utilisation originelle semble éloigner la musique répétitive du concept de musique minimaliste. Ces réserves que nous émettons quant à l'appartenance de l'esthétique de Palestine au minimalisme selon les critères de Nyman semblent aller dans le bon sens puisque Palestine ne se considère pas minimaliste. Mais si la définition de Nyman du minimalisme apporte les premiers éléments de réponse qui permettent de distinguer Palestine du minimalisme, ces éléments paraissent être d'une part insuffisants et surtout résultent d'une limite de la définition de Nyman : cette limite est le fait de penser

le minimalisme comme ce retour à la tonalité et à la détermination alors que justement, ces deux éléments paraissent incompatibles avec la notion de minimalisme car réintroduisent une vision téléologique du déroulement de l'œuvre musicale, en contradiction avec la spécificité du minimalisme musical.

C'est au travers d'une réflexion sur la définition du minimalisme musical menée de concert avec l'artiste français et compositeur Patrick Dorobisz que nous tenterons ici d'amener deux éléments qui apparaissent comme fondamentaux pour une compréhension totale de ce qu'est le minimalisme et qui semblent parfaire les contours d'une définition précise du minimalisme. La réflexion de Dorobisz est avant tout artistique, et non musicologique, mais ce dialogue avec le compositeur français va permettre d'établir des points de connexion avec ce qui fut déjà dit. Ces deux éléments sont les dimensions politiques et industrielles indissociables selon nous du concept de minimalisme. À partir de l'articulation de ces deux éléments avec les autres cités jusqu'ici, nous pourrions interroger le plus objectivement possible le positionnement de Palestine face à l'esthétique minimaliste.

Selon Patrick Dorobisz « il est toujours un peu réducteur de dire que le minimalisme se réduit à une simple simplification des formes et que la phrase célèbre de l'architecte Ludwig Mies van der Rohe "*the less is more*" en est l'adage. »²⁷⁷ Car s'il considère bien « cette sentence » comme « un des concepts clefs de ce mouvement » il précise qu'on oublie souvent les deux autres éléments cités ci-dessus, la question industrielle et politique posée par le minimalisme. Dorobisz pose la question industrielle comme « l'idée de la mécanisation et de la reproduction par les moyens industriels ou technologiques, l'emploi des technologies »²⁷⁸ pour l'élaboration de l'œuvre. Selon lui, cela est indissociable de la démarche minimaliste. De cette première question découle la suivante qui selon

²⁷⁷ Patrick DOROBISZ, in « Entretiens avec Patrick Dorobisz », réalisé dans le cadre de ce travail de thèse, 2014. L'entretien est présent en intégralité en annexe. Voir à ce sujet l'émission *codalternative* du 14 juin 2014, consultable ici : https://www.youtube.com/watch?v=2qvKC9iqH_4

²⁷⁸ *Ibid.*

lui est « d'ordre politique, puisque s'il y a utilisation des moyens industriels ou technologiques on peut se poser la question : quel sera l'art de demain et donc quelle société pour demain ? »²⁷⁹ Cela amène Dorobisz à considérer le minimalisme comme « un courant artistique, politique et philosophique : le rien qui s'oppose à quelque chose de nouveau, le rien comme nécessité vitale pour la construction d'un autre monde. »²⁸⁰ Et pour l'artiste français, cet autre monde « prend ses racines dans les thèses de l'avant-garde russe, le suprématisme. »²⁸¹ Car reprenant à son compte la pensée malevitchéenne, Dorobisz affirme « qu'il ne peut être question de musique dans le minimalisme car la musique est périmée depuis longtemps et que le compositeur lui-même est un préjugé du passé. Le minimalisme est plus qu'une esthétique car il est propulsé par la pensée philosophique. »²⁸² Ainsi nous posons le minimalisme comme se préoccupant avant tout de l'ère industrielle, de la mécanisation, du progrès scientifique et technique donc des nouvelles technologies et de la façon dont on les exploite. « Comme dans le suprématisme, le minimalisme est l'apothéose de l'ère mécanique, industrielle et maintenant technologique. »²⁸³ Cette vision du minimalisme nous permet de dépasser les considérations purement musicales comme l'utilisation d'une pulsation régulière ou d'un retour à la tonalité pour penser le minimalisme musical comme une suite et un développement des idées du « *minimal art* » vers le son puis la musique, Dorobisz parle de « transposition » sous entendu d'une transposition des arts-plastiques à la musique. Ainsi il nous faut expliquer ce qu'est le *minimal art*. Dorobisz le définit comme cela :

« Le minimal art est un courant de l'art contemporain qui est né à la

²⁷⁹ Patrick DOROBISZ, in « Entretiens avec Patrick Dorobisz », réalisé dans le cadre de ce travail de thèse, 2014. L'entretien est présent en intégralité en annexe. Voir à ce sujet l'émission *codalternative* du 14 juin 2014, consultable ici : https://www.youtube.com/watch?v=2qvKC9iqH_4

²⁸⁰ *Ibid.*

²⁸¹ *Ibid.*

²⁸² Patrick DOROBISZ, in « Entretiens avec Patrick Dorobisz », *doc. cit.*

²⁸³ *Ibid.*

fin des années 60 principalement aux États-Unis mais en France aussi. On dit que c'est Richard Wolheim qui a employé pour la 1ère fois ce terme mais en fait David Bourliouk, peintre Russe emploie déjà ce mot en 1929 concernant la peinture de John Graham. D'ailleurs Harmunt Obendorf en parle dans son livre : *Minimalism Designing Simplicity : in search of minimalism* . »²⁸⁴

A travers cette définition, nous trouvons une antériorité au terme minimalisme, d'abord utilisé pour la peinture et dès 1929 par Bourliouk qui est russe, d'où l'origine européenne du concept. Toujours selon Dorobisz :

« Le minimal art interroge la peinture dans son nouveau rapport à l'espace. C'est-à-dire qu'il la fait sortir de sa bidimensionnalité et de sa surface plane en abordant la troisième dimension, mais sans pour autant être une sculpture. C'est à dire qu'on a des objets bien souvent industriels, et c'est là qu'interviennent les technologies de l'époque pour leur fabrication, des objets donc, qui vont participer à la création d'un nouvel espace. Dans une exposition de *minimal art*, on voit des objets qui ne sont ni de la peinture et ni de la sculpture. C'est autre chose. C'est dans ce sens que le *minimal art* élargit le champ de l'art en créant des espaces, où le spectateur se trouve confronté à une nouvelle réalité spatiale. Comme s'il était dans un autre monde, un autre monde qui le questionne dans son rapport justement, à ce nouvel espace artistique. Comme l'espace est occupé...que ce soit au sol... au plafond... ou dans l'espace même....Le spectateur a la possibilité de regarder les œuvres sous différents angles. On circule aussi entre ou autour des œuvres. Ce n'est pas anodin, car c'est une façon de convoquer le regard pour avoir une multiplicité d'angles de vues, ce qui permet donc, d'avoir différentes analyses. C'est une façon de rompre avec l'analyse unique. C'est en quelque sorte une remise en cause de la pensée unique face à l'œuvre d'art. »²⁸⁵

A travers cette définition du *minimal art*, on retrouve des éléments du minimalisme musical énoncé par Nyman et Johnson : le peinture qui quitte la surface plane pour aborder la troisième dimension renvoie à la musique qui quitte la surface plane de la partition pour s'inscrire dans des processus impliquant des

²⁸⁴ Patrick DOROBISZ, in « Entretiens avec Patrick Dorobisz », *doc. cit.*. Voir l'article de Richard Wolheim « Minimal Art » paru dans *Arts magazine* en 1965

²⁸⁵ Patrick DOROBISZ, in « Entretiens avec Patrick Dorobisz », *doc. cit.*

procédés humains, ou technologiques et qui visent à une nouvelle approche de l'espace sonore, la musique expérimentale abolissant souvent l'idée d'une musique dirigée de la scène vers l'auditeur, mais plutôt s'appropriant l'entièreté de l'espace. Quand est évoqué le fait que la technologie est employée dans la fabrication d'objet d'art, cela renvoie aux pièces de Reich par exemple créées via les bandes de ces enregistreurs. La question même de voir des objets qui ne sont ni peinture ni sculpture renvoie à cette problématique d'une musique minimaliste qui ne serait pas vraiment « pure » musique au sens où elle est également peinture ou sculpture sonore, faisant peut-être basculer la musique dans l'art sonore. Le fait que le spectateur puisse regarder les œuvres sous différents angles nous rappelle la notion de mise au point développée par Nyman qui expliquait par exemple qu'il n'y avait pas d'emplacement optimal selon Cage dans la salle pour écouter sa pièce puisque chaque place proposait une réception de l'œuvre différente et unique, sous-entendant ainsi qu'il n'existait pas de réception optimale de l'œuvre mais que chacune d'entre elle se valait. Cela renvoie à cette remise en cause de la pensée unique de l'œuvre d'art. Dorobisz continue sa définition du *minimal art* en abordant sa dimension politique :

« Le minimal art touche aussi par sa temporalité et l'occupation de l'espace la perception du regardeur et l'interroge sur une autre réalité du monde, un peu comme les constructivistes et les suprématises pensaient à la construction d'un nouveau monde. L'utopie d'un monde communiste. D'ailleurs cette dimension politique est commune à ces deux mouvements artistiques. Il faut rappeler que le *minimal art* naît dans un contexte d'effervescence intellectuelle qui est très critique envers la société. Il faut transformer l'art, la vie, le monde ! Il faut rejeter les musées où s'entasse l'art du passé ! Il faut trouver de nouveaux lieux d'expositions ! De nouvelles façons d'exposer, de présenter les œuvres...etc. »²⁸⁶

Ici encore nous retrouvons des éléments propres aux musiques expérimentales et minimalistes : ces musiques s'étaient déplacées des salles de concert pour être

²⁸⁶ Patrick DOROBISZ, in « Entretiens avec Patrick Dorobisz », *doc. cit.*

jouées dans les expositions, les musées, les appartements privés ou dans les universités, mais rarement dans les salles de concerts classiques, du moins lors de l'émergence de cette esthétique qui, par son anticonformisme, renvoyait à elle seule à un positionnement politique fort en opposition à la conception mercantiliste et donc libérale de la musique. N'oublions pas que Cage est contre le disque dans la mesure où un disque ne peut rendre compte de la réalité sonore d'une œuvre quelle qu'elle soit, cela s'oppose frontalement au fait de penser la musique comme un bien de consommation commercialisable via le disque. Dorobisz parfait sa définition du minimal art en précisant qu'on y trouve aussi « une volonté pour que le spectateur soit acteur de l'œuvre. »²⁸⁷ Ici encore, cela résonne avec ce que nous avons dit de la démarche expérimentale pour laquelle l'écoute de l'auditeur est de fait participative puisque aucun chemin ne lui est proposé pour recevoir l'œuvre autre que celui qu'il se créera lui-même lors de la réception de l'œuvre, ou bien ce que nous avons dit à propos de la musique minimaliste qui s'occupait de l'affinement des perceptions puisque c'est à l'auditeur de « rentrer » dans le son en quelque sorte pour y trouver le sens musical de ce type de proposition esthétique.

Ainsi considéré, le minimalisme musical n'a en effet rien à voir avec le retour à la tonalité, de la pulsation ou d'un éventuel déterminisme opposé à l'indéterminisme de Cage. Il a plutôt à voir avec l'interrogation d'une nouvelle réalité sonore par l'intermédiaire de nouveaux instruments comme les synthétiseurs puis les échantillonneurs posant ainsi la question du devenir de la musique. Dorobisz considère le minimalisme musical comme une grande question posée à l'univers des sons. Selon lui :

« On est face à une nouvelle réalité sonore qui petit à petit va s'intégrer dans le monde instrumental ou qui va faire sortir le monde instrumental de son espace traditionnel, tout comme les objets du *minimal art* vont faire sortir la peinture de son cadre. C'est donc l'instrumentarium classique qui

²⁸⁷ Patrick DOROBISZ, in « Entretiens avec Patrick Dorobisz », *doc. cit.*

est élargi à de nouveaux sons, il s'agit là d'une nouvelle dimension de la musique à l'identique du *minimal art* qui élargit la bidimensionnalité picturale. Le minimalisme peut donc se définir comme une ouverture vers un autre monde musical, fait avec les nouveaux instruments de musique électronique, puis vers la fin des années 70 avec l'ordinateur et les nouvelles technologies ! »²⁸⁸

Le minimalisme musical ainsi posé renvoie donc comme chez les constructivistes à l'idée d'un autre monde imaginé à travers un renouvellement esthétique. Dorobisz rappelle que « chez les constructivistes avec l'ère industrielle, il y a une vénération de la machine, tout comme dans le *minimal art*, il y a cette idée de la fabrication industrielle, d'une nouvelle société qui multiplie ses produits aussi, et en musique, la fabrication de nouveaux instruments qui vont à la fois reproduire des sons, en créer de nouveaux mais qui vont aussi devenir des instruments aussi courants qu'un ordinateur aujourd'hui. »²⁸⁹

4. *Charlemagne Palestine et la posture de musicien minimaliste*

Il s'agit à présent de tirer les premières conclusions de cette réflexion sur la notion de minimalisme musical et surtout sur la question d'y inclure ou non Palestine. Tout l'intérêt scientifique de cette question réside d'une part dans le fait d'affiner le contours de la définition du minimalisme musical et surtout d'en exclure définitivement Palestine si cela s'avérait pertinent, afin de rendre justice à la revendication de l'artiste qui depuis toujours soutient mordicus le fait de ne pas être un musicien minimaliste et ainsi de dissiper un malentendu vieux de plus de quarante ans.

Pour ce faire, il est proposé ici de confronter Palestine aux caractéristiques du minimalisme énoncées par Girard au moment de montrer l'influence de Young,

²⁸⁸ Patrick DOROBISZ, in « Entretien avec Patrick Dorobisz », *doc. cit.*

²⁸⁹ *Ibid.*

pensé comme le père du minimalisme, sur Riley, Reich et Glass, en couplant ses caractéristiques aux deux idées explorées avec Dorobisz, qui place le minimalisme musical avant tout au cœur de réflexions concernant le devenir politique et industriel du matériau sonore mis en jeu dans l'œuvre musicale.

Reprenons point par point les caractéristiques énoncées par Girard. D'abord, quant à la clarté structurelle, il fut déjà expliqué dans cette thèse que Palestine ne cherche absolument pas à rendre audible le processus de ses pièces, au contraire, il attire l'attention vers le mystère des harmoniques supérieures ou des battements harmoniques issus des processus qu'il met en jeu dans ses œuvres. Il n'y a pas cette volonté d'attirer l'attention sur la dimension industrielle du matériau sonore mis en jeu en exposant clairement les notions de production en série par la répétition, par exemple. La pensée de Palestine s'exonère ici de tout questionnement politique par rapport au matériau sonore. D'ailleurs, Palestine ne fait jamais référence à la politique de la cité quand il parle de son œuvre musicale, ses références étant purement spirituelles et artistiques. Et donc son rapport au matériau sonore est davantage spirituel que politique.

Sur la question de l'attention aux sous-produits psychoacoustiques, Palestine est tout à fait concerné, peut-être davantage encore que Riley, Reich et Glass, dans la mesure où l'intégralité de sa musique tend vers le fait de donner à entendre ces sous-produits, là où cette quête est secondaire chez les répétitifs. Chez Young, il y a également quête de ces sous-produits mais à partir d'accordage précis et par le biais d'une grande rigueur de la part de l'interprète, contrairement à la démarche de Palestine, plus libre et moins contrainte. Cette recherche d'harmoniques supérieures non transcrites dans la partition est comme la métaphore du nouveau monde tant désiré par les musiciens minimalistes.

Girard évoque ensuite l'amplification des instruments, qui semble directement renvoyer à ce nouveau monde, où surgissent les objets de l'ère industrielle. Le son n'est plus acoustique, il passe par l'amplification, les systèmes d'amplification étant le fruit du progrès technique deviennent la métaphore de cette quête d'un

nouveau monde, car par l'amplification, le grossissement du son ou la démultiplication du volume sonore vont permettre aux musiciens minimalistes, à l'instar des musiciens rock, de défricher de nouveaux paysages sonores. Palestine semble concerné par cette révolution, surtout lors de la période où il utilisait les synthétiseurs analogiques et qu'il sculptait le son en studio à très haut volume comme nous l'expliquerons plus loin. Cette recherche de nouveaux territoires sonores par le biais de nouveaux outils technologiques semble corroborer le lien qu'entretient Palestine avec la démarche minimaliste. A ce stade de la réflexion, la démarche de Palestine paraît correspondre à deux des trois caractéristiques du minimalisme, mais les choses se compliquent avec les deux points suivants.

Il fut déjà expliqué avant dans le mémoire que la musique de Palestine ne rejetait pas totalement la progression « téléologique » du discours musical, même s'il s'émancipe des strictes formes classiques, il y reste en partie attaché comme cela sera montré dans la thèse via *Schlingen-Blängen*. En ce sens, Palestine ne fait pas table rase du passé et ne se conforme pas à l'idéal minimaliste. Il s'y conforme encore moins lorsque qu'on parle de rigueur de l'interprète, de rigueur machiniste ou mécaniste de l'interprète. En effet, Palestine, qui est quasiment toujours l'interprète de ses propres œuvres, ne se fixe aucune rigueur, au sens du fait qu'il ne désire pas du tout être une « machine » lors de l'exécution de ses œuvres. Au contraire la rigueur qu'il s'impose lors de l'exécution de son processus n'est pas celle d'une machine mais davantage celle d'un priant qui tenterait par la transe ou la méditation d'atteindre le divin. En ce sens, Palestine est diamétralement opposé à la démarche minimaliste, qui rejette le sacré, qui a sous-tendu l'entièreté de la musique traditionnelle occidentale. Palestine ne rejette pas le sacré, au contraire, il l'embrasse et le recherche à travers une œuvre telle que *Schlingen-Blängen*. En fait, toute la quête de Palestine se tourne vers le sacré, s'opposant ainsi frontalement à l'idée de Dorobisz qui affirme que le minimalisme rejette toute sacralisation en art. Enfin en matière de conception du temps musical, de réelles accointances semblent exister entre la démarche de Palestine et celle de Young,

même si encore une fois, Young rationalise davantage la forme de ses œuvres, même lorsqu'il envisage des œuvres sans commencement ni fin, alors que Palestine tente d'aborder le moins possible l'œuvre par la raison, l'intelligence, mais au maximum par le corps et la mystique du corps. En ce sens, Palestine s'éloigne encore du minimalisme si ce dernier doit être compris comme une recherche d'absence de goût, d'absence d'émotion au service d'une rationalisation totale du processus musical.

En conclusion, il apparaît assez nettement que le minimalisme musical a besoin d'affiner sa définition, pour les raisons suivantes : la définition de Nyman n'est pas satisfaisante car elle fait face à de trop nombreuses contradictions, la définition de Johnson ne l'est guère plus car elle ouvre de trop nombreux possibles. Mais les deux hommes ont à travers leurs réflexions respectives mis en évidence de réelles caractéristiques corroborées par la réflexion postérieure de Girard, qui avec le recul des années a su démontrer la distinction qu'il y avait à faire entre musique répétitive et musique minimaliste. Riley, Reich et Glass étant davantage des répétitifs, utilisant dans leurs œuvres les procédés de répétitions expérimentés durant l'ère dite du minimalisme. En fait, deux solutions intellectuelles s'offrent désormais : soit on considère que l'appellation « minimalisme musical » est erronée et n'a aucun sens car elle ne correspond à aucun système compositionnel précis mais tout au plus à une politique face au matériau sonore, pour reprendre le terme de Bérénice Reynaud. Soit on conçoit que cette politique face au matériau sonore de réappropriation du fait musical, par l'utilisation de nouvelles technologies articulant des motifs de répétitions ou de sons tenus, qui sont autant de reflets de l'ère contemporaine post-industrielle de tertiarisation des services et de consommation de masse, mérite à elle seule l'appellation de minimalisme musical. Cette seconde solution semble plus raisonnable car elle ne fait pas totalement fi de quarante années de réflexions diverses et variées sur la notion de minimalisme musical. Dans ce cas, alors oui, le minimalisme musical prend sens

et a une existence en soi, mais sa définition doit être stricte. Est minimaliste toute œuvre musicale pensée uniquement comme un processus mettant en jeu à la fois un instrumentarium en lien avec les nouvelles technologies et un matériel sonore autonome, résultant de la combinaison du processus pensé par le compositeur et du médium par lequel il prend existence. De fait, de nombreuses pièces correspondent à cette définition : *Music for « The Gift »* de Riley, *Come Out, It's Gonna Rain* de Reich, *I+I* de Glass, *I Am Sitting In A Room*, d'Alvin Lucier, entre autres.

Mais dès lors que les processus expérimentés sont extraits de leur cadre d'expérimentation pour être intégrés dans des œuvres utilisant de nouveau l'instrumentarium classique ou possédant une forme de grande ampleur, on ne peut plus parler de minimalisme, encore moins lorsque le compositeur réintroduit des notions tel que son libre arbitre (en dehors de l'élaboration du processus de base) ou le goût musical, notion tout a fait absente du minimalisme musical comme nous venons de l'énoncer.

Le minimalisme pensé ainsi devient un mouvement musical très limité dans le temps car les compositeurs cités ci-dessus vont tous quitter ce rapport minimal au matériau sonore et à son exécution sous forme de processus inéluctable, au profit d'un réinvestissement par leur propre goût et désir de leurs œuvres, dont les esthétiques seront tout de même marquées de leurs expérimentations antérieures. Ainsi Riley quitte le minimalisme pour la musique répétitive improvisationnelle, basée sur la répétition de boucles couplée à de l'improvisation virtuose. Reich et Glass quant à eux quittent le minimalisme au moment où ils décident de composer à partir des processus mis en évidence par leurs expérimentations minimalistes, mais en les replaçant dans des œuvres de plus grande ampleur ou réinvestissant les instruments classiques. Il n'y a parmi les compositeurs cités plus haut peut-être guère qu'Alvin Lucier qui soit resté au plus proche de ses travaux de jeunesse, même si lui aussi a agrandi son instrumentarium dans ses œuvres postérieures, utilisant en plus de dispositifs expérimentaux des instruments acoustiques issus de l'instrumentarium classique occidental.

Par rapport à cette définition du minimalisme musical affinée, où se situent Young et Palestine ? Le premier se place étonnamment plutôt en dehors de notre définition, alors qu'il est considéré comme le pionnier du minimalisme. En fait, Young, à l'instar de Cage, est selon nous l'un des fondateurs de la démarche expérimentale américaine. En cela, il dépasse et transcende les étiquettes musicologiques, comme seuls le font les musiciens les plus brillants de leurs générations. Cage fut le défricheur de tout un pan des musiques et des pratiques sonores contemporaines : la musique expérimentale, la musique bruitiste, les happenings et performances sonores, le *field recording*, certaines formes d'improvisations, sont autant d'héritages des enseignements apportés par Cage. Et bien nous considérons que Young a tout autant d'importance que Cage, en tant qu'influence première également des happenings ou performances sonores mais aussi et surtout : des installations sonores, des musiques utilisant le continuum sonore comme la musique drone, *ambient* ou *noise*, mais aussi la démarche minimaliste et donc par conséquent la démarche répétitive, qui elle-même sera à l'origine de tout un pan des musiques électros (*techno, house music*). D'ailleurs les continuums de Young seront aussi pionniers des musiques électros basées sur le son continu (on pense à l'*ambient music* citée au-dessus et qui sera décrite dans la seconde partie de ce mémoire). John Cage et La Monte Young ainsi posés se trouvent au carrefour de plusieurs approches, qu'ils n'ont pas inventées à eux seuls, mais qu'ils ont nourri avec une telle fougue, une telle densité et inventivité qu'ils se retrouvent en dehors de toutes catégories ou à l'origine de plusieurs catégories, au choix.

En ce qui concerne Palestine, arrive ici le moment de légitimer ou non sa non appartenance au minimalisme musical. L'artiste a toujours clamé ne pas être un musicien minimaliste, alors que de nombreux commentateurs le considèrent comme tel. A la suite de tout ce qui fut expliqué jusqu'ici, on comprend en effet ce qui a pu créer l'ambiguïté : la musique de Palestine correspond à de nombreuses caractéristiques du minimalisme énoncées par Nyman, Johnson ou Girard. Même

si Girard en différenciant musique minimaliste et répétitive indiquait déjà de nouvelles perspectives d'affinement de la définition du minimalisme. Strictement, Palestine ne fait pas de musique répétitive pour les raisons évoquées avant dans ce mémoire : il n'a pas systématisé l'usage de la répétition dans son œuvre à l'instar de Riley, Reich ou Glass, chacun dans leur mesure respective. Il utilise ponctuellement la répétition au service de la création de continuums sonores. Ainsi Palestine ne peut absolument pas être considéré comme un musicien répétitif. Quant au minimalisme, on peut éventuellement considérer une toute petite partie de sa production comme correspondant au minimalisme comme il fut défini dans ce travail. En effet, avec ses pièces de jeunesse pour synthétiseur comme *Negative Study* ou *Sine Wave Study* on peut considérer que Palestine fait œuvre de minimalisme : il utilise des instruments issus des nouvelles technologies au service d'œuvres non téléologiques basées sur des continuums. Mais ça reste très fragile voire tiré par les cheveux : en effet, ne serait-ce que l'utilisation du terme *study*, signifiant « étude », nous indique que Palestine ne se déconnecte pas tout à fait de la tradition, le terme « étude » renvoyant à la musique classique (en l'occurrence à l'époque romantique, quand les études ont acquis le statut d'œuvre en soi, sous la plume de Chopin par exemple).

De plus, dans ces œuvres pour synthétiseurs, Palestine ne laisse aucune autonomie à aucun processus, c'est bel et bien lui, avec ses choix et son goût de musicien qui « sculptait » les sons dans son studio de recherche, toujours en quête de ce fameux « son d'or ». Ainsi la quête esthétique de Palestine n'a rien à voir avec l'idée politique de montrer l'existence possible d'un autre monde pour les hommes par l'utilisation de nouveaux instruments et de procédés mécanistes dont le goût et la spiritualité seraient absents, au profit d'une nouvelle ère possible basée sur le progrès technique, social et la raison. Palestine est davantage en quête de l'autre monde, le monde invisible, le monde du divin, inaccessible à l'homme et qui lui est pourtant indispensable. La quête de Palestine n'a rien de rationnelle, n'a rien à voir avec les notions de carrière, de composition ou de théorie musicale. La quête

de Palestine est avant tout spirituelle, et en aucun cas une quête spirituelle peut être minimaliste dans la mesure où elle tente au contraire de tout embrasser, de l'infiniment grand à l'infiniment petit, l'invisible, l'indicible et surtout l'inaudible. En ce sens, on comprend mieux pourquoi Charlemagne Palestine rejette avec tant de force l'étiquette minimaliste. Rejet légitimé par notre définition plus précise de la notion. Il s'agit désormais pour nous d'interroger la musique de Palestine non plus sous le prisme du minimalisme mais bien par celui de la musique des sons tenus, la musique drone, qui mérite à présent d'être exposée dans toute son originalité et ses particularités.

**SECONDE PARTIE :CHARLEMAGNE PALESTINE, MUSIQUE DRONE, ET
APPROCHE HEURISTIQUE DE *SCHLINGEN-BLÄNGEN***

I. CHARLEMAGNE PALESTINE ET LA MUSIQUE DRONE

A. DE L'ESTHÉTIQUE MUSICALE DE CHARLEMAGNE PALESTINE.

La musique de Charlemagne Palestine semble se trouver au carrefour de la composition, de l'improvisation et de la performance. Il considère ses créations musicales comme des processus, pensés en amont de leur exécution mais toujours neufs et uniques au moment de les exposer en concert. Il n'y a pas en français de terme qui correspond à l'idée que se fait Palestine de son œuvre car il parle d'*improved music*, *improved* non au sens d'amélioré mais au sens de « processus se performant » dans la réalisation de la musique en direct.

Pour tenter de saisir cette pensée musicale, il apparaît pertinent de montrer le cheminement entrepris par Palestine tout au long de son développement intellectuel et esthétique de musicien. On montrera que la musique de Palestine a connu un double mouvement, un premier qui la fit passer de l'utilisation d'instruments acoustiques aux instruments électroniques, et un second qui à l'inverse du premier, le fit passer des instruments électroniques aux instruments acoustiques. Cet aller-retour ne fut pas sans conséquence car il semblerait que la pensée instrumentale de Palestine se soit nourrit de son utilisation des synthétiseurs analogiques au point de penser sa musique instrumentale comme on penserait une pièce électroacoustique. Intervient ici la notion de transfert que Johan Girard dans son livre *Répétitions, l'esthétique musicale de Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass* considère comme centrale pour la bonne compréhension de la pensée des répétitifs américains des années soixante, auxquels Palestine peut être rapproché pour les raisons exposées dans notre première partie sans que son approche ne soit « répétitive » comme cela fut expliqué en conclusion de la partie précédente du mémoire. Ce transfert consiste à appliquer aux instruments acoustiques des modes de jeu qui furent découverts ou résultants de l'utilisation de machine. On pense en premier à la mise en boucle de motifs mélodiques ou

rythmiques mais bien d'autres possibilités existent. Cette pratique qui consiste à appliquer aux instruments acoustiques des procédés mis au jour par l'utilisation de machines semble être le moteur du développement esthétique du courant minimaliste américain, qui se déclinera ensuite vers la musique répétitive mais aussi vers la musique drone, et devient une porte d'entrée intéressante pour l'étude et la bonne compréhension de la démarche musicale d'un musicien tel que Charlemagne Palestine.

Aussi nous proposerons pour ouvrir cette seconde partie de la thèse une réflexion en deux moments, ces deux moments correspondant au double mouvement effectué par la pensée de Palestine : dans un premier temps, il s'agira de montrer pourquoi et comment Charlemagne Palestine, chanteur et carillonneur de formation, décida d'utiliser les synthétiseurs analogiques pour réaliser ses compositions musicales pour ensuite dans un second temps retourner vers les instruments acoustiques, qui seront utilisés lors des concerts comme des interfaces électroniques. Cette réflexion se nourrira de la notion de transfert de Girard et permettra d'interroger la pertinence des notions de temps réel et de temps différé et surtout la façon dont elles s'entremêlent dans l'approche musicale de Palestine.

1. De l'acoustique à l'électronique, un premier mouvement de la pensée

Charles Martin Palestine est originaire de Brooklyn, à New York, où il est né le 15 août 1947. Il grandit au sein d'une famille juive. Une première caractéristique troublante de Palestine assez méconnue est le bégaiement dont il souffre enfant. Il fait cet aveu à Anne Maregiano dans le film *Charlemagne Palestine The Golden Sound* que la réalisatrice lui consacre en 2011 :

« Un de mes traits caractéristiques est que je bégayais de l'âge de 4 ans jusque 12 ou 13 ans. Je bégayais. Alors on a essayé de me faire chanter des phrases. Si je voulais dire : Où allons-nous ? On me le faisait chanter. »²⁹⁰

Sa première approche du chant avant toute considération esthétique était donc curative, ce qui à notre sens n'est pas sans importance quant à la direction artistique que prendra le futur musicien. Dès l'âge de sept ans, « ses parents le poussent à rejoindre le chœur de la synagogue du quartier où il fait l'apprentissage de l'endurance nécessaire à ses futures interventions musicales physiquement éprouvantes. »²⁹¹ C'est également une première approche d'expression musicale dans un cadre sacré baigné de spiritualité. Citons Palestine à la suite d'Edwin Pouncey :

« J'ai commencé très jeune à chanter des textes en hébreu qui duraient souvent plusieurs heures. Dans la musique traditionnelle juive orthodoxe, les femmes ne sont pas autorisées à chanter, ce sont donc les jeunes garçons qui assurent les parties les plus aiguës, et ce fut ma tâche jusqu'à ce que ma voix mue, à l'âge de treize ans. J'avais déjà conscience que les synagogues étaient des lieux sacrés et résonants. Il y a beaucoup de bois ; les plafonds y sont généralement hauts et imposants, et elles possèdent parfois un dôme. Le moindre chant résonnait. Même à cette époque, je n'étais pas un juif très pieux. Je trouvais qu'il n'était pas facile de concilier une vie faite de tradition et une vie ordinaire d'occidental. J'étais aussi un gamin de l'Amérique moderne qui adorait la télé, les synthétiseurs et les gadgets; tout cela était absolument incompatible. »²⁹²

Cette première approche du chant qui durera de 1955 à 1961 avec la chorale Stanley Sapis, l'orienta définitivement vers une approche spirituelle de la musique, qui jalonna toute son œuvre et pose les fondations de ce que deviendra

²⁹⁰ Charlemagne ², in Anne Maregiano, *Charlemagne Palestine. The Golden Sound*,

²⁹¹ Edwin POUNCEY, « Insurrection Divine », in *Bordel Sacré*, tr. fr. Ghislaine LASSIAZ et Catherine LEGALLAIS. Antonio GUZMAN dir., Londres, Valenciennes, Black Dog publishing, Éditions de l'aquarium agnostique, 2003, p. 44. 1^oed : *The Wire*, Londres, décembre, 1996

²⁹² Charlemagne PALESTINE, in Edwin POUNCEY, « Insurrection Divine », p. 44.

l'art musical de Palestine tenu sur trois piliers : la longueur du développement temporel de l'œuvre, la résonance et la sacralisation de l'espace « ritualisé » pour l'exécution de l'œuvre. Il confirme cela par les mots suivants :

« J'ai toujours aimé le son des lamentations, c'est quelque chose que j'ai gardé et qui influence beaucoup mes recherches vocales et même dans mon *Schlingen-Blängen* il y a souvent cette aura de lamentation juive inhérente à mon travail. Un jour ma mère a entendu parler d'une chorale traditionnelle juive dirigé par un hazan. Traditionnellement les Hazans chantent durant les offices religieux juifs. Ce fut mon premier job car j'ai chanté régulièrement pendant 6 ans, voire plus. »²⁹³

Il nous confia d'ailleurs lors d'un entretien réalisé dans le cadre de ce travail en 2011 à quel point cette expérience fut fondamentale pour son approche de la musique :

« Les hazans qui chantent la musique cantoriale [sic] juive ont immigré de Pologne et de Russie à cause de la seconde guerre mondiale. Les meilleurs chanteurs de musique juive européens habitaient à New York, et j'ai eu la chance de chanter avec ces chanteurs que j'ai connus quand j'étais jeune. Je suis arrivé à la fin de leur règne mais j'ai pu chanter avec eux et m'imprégner de leur tradition musicale venant d'Europe de l'Est. C'était une musique qui n'était pas radicale et qui pouvait ressembler à la musique d'église mais déjà j'ai pu expérimenter le fait de chanter plusieurs heures de suite sur un accord ou un groupe de quelques accords à l'occasion de certaines fêtes. Il ne s'agit pas vraiment de drone comme en Inde mais on peut dire que déjà à 7 ans j'étais étudiant d'une tradition vieille de plusieurs centaines d'années, assez modale, avec beaucoup de continuité, sans énormément de changement de cadences. Un peu comme le flamenco. Je faisais donc déjà l'expérience d'une musique se développant dans le temps et surtout je ne chantais pas sur scène, ce n'était pas une scène, il ne s'agit pas de musique pour une salle de théâtre ou de concert mais pour une synagogue ce qui impliquait une acoustique et une atmosphère spéciale, une acoustique sacrée. »²⁹⁴

²⁹³ Charlemagne PALESTINE, in Anne MAREGIANO, *The Golden Sound*.

²⁹⁴ Charlemagne Palestine, « entretiens thèse », 2011.

Il étudie également l'accordéon et le piano et fréquente occasionnellement à Greenwich Village les poètes de la *Beat Generation* dont Alan Ginsberg, Gregory Corso, Kenneth Anger, qu'il accompagne parfois aux percussions alors qu'il n'est âgé que de douze ans. « A treize ans, Palestine est admis à la *High School of Music and Art* de New York. Il y étudiera le chant, le piano, la sculpture, la peinture et y découvrira la musique électronique de Tod Dockstader, la musique concrète de Pierre Henry et Pierre Schaeffer, le fameux *Poème électronique* d'Edgar Varèse, Iannis Xenakis, *Gesang der Junglinge* de Karlheinz Stockhausen.²⁹⁵

Comme le note Pouncey, « sa quête de l'instrument idéal qui commençait à lui venir à l'esprit fut récompensée trois ans plus tard, lorsqu'il devint carillonneur à l'église épiscopale protestante située près du musée d'art-moderne. »²⁹⁶

« Ils avaient un carillon à clavier traditionnel et pour moi, cela s'inscrivait dans la continuité de mon expérience de choriste à la synagogue ; je devais jouer chaque jour. Il y avait ces touches et ces pédales en chêne qui demandent un jeu très physique, il faut frapper du poing les touches qui actionnent des marteaux dotés de contrepoids et qui font tinter les cloches situées au-dessus de ta tête. Je jouais deux fois chaque dimanche, et pendant six ans, c'est-à-dire jusqu'à mes vingt-deux ans, je n'ai jamais manqué un seul office. »²⁹⁷

Selon Pouncey, Palestine y joue des hymnes traditionnels et des chants de Noël, mais également quelques-unes de ses compositions (on pourrait déjà parler « d'improvisation processuelle » d'ailleurs car il n'en existe aucune retranscription sur partition) s'inscrivant dans les esthétiques des compositeurs modernes et contemporains que Palestine connaissait comme Cage, Stockhausen, Berio, et Xenakis. Très vite ces premiers processus acquerront un style plus personnel qui attirera du public quotidiennement.

²⁹⁵ Voir à ce sujet « Biographie », in *Bordel Sacré*, p. 5.

²⁹⁶ Edwin Pouncey, *op. cit.*, p. 44.

²⁹⁷ Charlemagne PALESTINE, in Edwin POUNCEY, *op. cit.*, p. 44.

« J'avais créé quelque chose qui devint une sorte de feuilleton musical pendant lequel je jouais une succession d'accords et de rudiments d'une durée de quinze minutes. Je reprenais le jour suivant exactement là où je m'étais arrêté la veille, et ça a évolué vers quelque chose d'assez élaboré. Je jouais dans un clocher qui se trouvait juste un peu en bas de la rue de la Cathédrale Saint-Patrick, c'était comme jouer à Piccadilly Circus. Des milliers de gens l'ont entendu chaque jour. »²⁹⁸

Il rajoute ceci : « j'ai vécu près des cloches, joué contre elles juste à côté de mon corps et le son est devenu physique, viscéral, chaque coup était comme un petit tremblement de terre. »²⁹⁹

A la suite de Pouncey, notons que « parmi ceux qui l'entendent et réagissent au feuilleton musical se trouve Tony Conrad, musicien et cinéaste expérimental, qui allait exercer une influence majeure sur la carrière naissante du compositeur. »³⁰⁰

Voici comment Palestine relate leur rencontre :

« Un jour que je jouais un épisode de mon feuilleton quotidien, j'entendis tout à coup ce type crier : « Incroyable ! Oh, fantastique ! C'est vraiment incroyable » ! Dans les escaliers qui menaient au clocher. Je me contentais de continuer à jouer et le temps qu'il arrive en haut, j'avais terminé mon morceau. Il s'avéra qu'il s'agissait de Tony Conrad et qu'il avait expérimenté le *change ringing* à partir d'un ensemble de cloches russes, lorsqu'il était étudiant à l'université de Harvard. J'ai découvert plus tard qu'il était à l'origine de l'un des premiers films minimalistes intitulé *The Flicker*, et à l'époque où je l'ai rencontré, il travaillait avec sa femme sur un tout autre projet intitulé *Coming Attractions*, un film qui traitait de toutes les personnes et de tous les événements de sa vie. »³⁰¹

Dans une autre déclaration, Palestine dévoile quelques facettes essentielles de sa personnalité qui nous permettra plus tard de mieux cerner son approche de l'art :

²⁹⁸ Charlemagne PALESTINE, in Edwin POUNCEY, *op. cit.*, p. 47.

²⁹⁹ Charlemagne Palestine, in « Entretien avec Alan Licht » paru dans le *Sonic Death* de 1996, Fanzine musical élaboré par le groupe *Sonic Youth*. Consultable ici : <http://gonzai.com/lhistoire-maximaliste-de-charlemagne-palestine-en-27-000-signes-par-rubin-steiner/>

³⁰⁰ Edwin POUNCEY, *op. cit.*, p. 47

³⁰¹ Charlemagne PALESTINE, in Edwin POUNCEY, *op. cit.*, p. 47.

« Un jour j’entends un mec qui vocifère pendant que je joue mon morceau. Je le finis et je vois ce type, Tony Conrad. Et il s’avère que sa femme est une star du cinéma underground et donc ils m’ont invité chez eux... Et là j’ai rencontré le monde de l’art underground de New York : Valerie Solanas, Taylor Mead, La Monte Young, je suis immédiatement devenu la mascotte de l’avant-garde. Ils aiment l’idée que quelqu’un de potentiellement avant-gardiste soit carillonneur, comme Quasimodo dans une église protestante. Ils trouvaient ça parfaitement subversif, je suis devenu très populaire dans le milieu avant-gardiste. A l’époque j’étais un type sympa qui aimait le whisky, le sexe, la vie. »³⁰²

« C’est ainsi que le personnage de Palestine s’est inventé peut s’associer à ceux de certaines légendes et fables du folklore [...], »³⁰³ la phrase d’Antonio Guzman résonne complètement avec cette image de Quasimodo que Palestine se confère à lui-même. De plus, cet aveu concernant son penchant pour la boisson, le sexe et la vie sera en réalité un fil rouge qui ne lâchera jamais sa pensée musicale comme plastique ou visuelle dans la mesure où Palestine parlera fréquemment d’érotisme dans son approche et accompagne toujours ses performances d’un verre de cognac ou de whisky en guise de composante parmi d’autres de son rituel. Palestine connecte toujours ses performances à la vie, comme un premier continuum originel.

Comme l’affirme Pouncey :

« Quand Palestine rencontre Conrad, c’est un tout nouveau monde de découvertes et d’inventions qui s’ouvre à lui. A l’époque de leur rencontre à la fin des années 60, New York est un foyer d’activités artistiques où aucune idée n’est trop obscure, scandaleuse ou inadmissible. Grâce à Conrad, Palestine est présenté à une partie du noyau dur de l’avant-garde new-yorkaise [...] dont certains [artistes] vont l’accompagner dans sa quête idéale d’une musique personnelle pure et sacrée. »

³⁰² Charlemagne PALESTINE, in Anne MAREGIANO, *The golden sound*

³⁰³ Antonio GUZMAN, « Let All The Children Boogie ; Blood On The Keyboards/ Brooklyn Boy/ Choir Boy/Golden Boy/ Old Boy/ Bad Boy : une préface » in, *Bordel Sacré*, Antonio GUZMAN dir., p. 25.

Il s'appuie sur la déclaration suivante de Palestine :

« Tony avait demandé à six de ses amis compositeurs, dont certains comme La Monte Young, Marian Zazeela, Terry Riley et John Cale étaient déjà connus, de composer la musique pour *Coming Attractions*. Il me demanda de jouer du carillon pour le film, car il était encore sous le choc de mon feuilleton. C'est chez Tony Conrad que j'ai connu tout le monde, puisqu'on y voyait défiler des gens célèbres jour et nuit. Taylor Mead, Gerard Malanga, l'entourage d'Andy Warhol au grand complet et même Valerie Solanas [qui plus tard tira sur Warhol] passaient là. »³⁰⁴

C'est à l'époque où Palestine est carillonneur qu'il s'intéresse à la peinture moderne. La proximité du Musée d'Art Moderne de l'Église Saint-Thomas fera aussi partie de son histoire car elle lui permet de découvrir l'avant-garde new-yorkaise, notamment les peintres minimalistes – ou expressionnistes abstraits – Mark Rothko, Barnett Newman et Clyfford Still entre autres. Il exprime cela comme suit :

« A l'époque où j'étais carillonneur je m'intéressais davantage à la peinture qu'à la musique. Je m'intéressais surtout aux expressionnistes abstraits car le carillon se trouvait à quelques pas du musée d'art moderne. Barnett Newman, Albers, Rothko, Clyfford Still, Tous ces peintres m'ont permis de ressentir le son de façon unique. Je me disais : ils arrivent à créer une telle alchimie des éléments où la toile interagit avec la peinture pour vous emporter. J'allais au musée presque tous les jours. Je voulais que ma musique, que mes sons soient comme ça. Je voulais que ça me permette de me sentir vivant. C'est ainsi qu'ont commencé mes continuums. »³⁰⁵

On comprend ici l'importance de l'influence de ces peintres sur la façon dont il appréhendera plus tard son expression musicale en pensant ses continuums sonores comme des nappes de couleurs auditives à donner à entendre pour ce

³⁰⁴ Charlemagne PALESTINE in, Edwin POUNCEY, *op. cit.*, p. 47.

³⁰⁵ Charlemagne PALESTINE in, Anne MAREGIANO, *The Golden Sound*

qu'elles sont de la même façon que les peintres précédemment cités par Palestine donnent les couleurs à voir pour ce qu'elles sont. Il déclare d'ailleurs : «comme Rothko et Still l'avaient trouvé en peinture, je voulais trouver dans le son un champ baigné de couleur, un temple de la couleur, un sanctuaire de la couleur, un son sans fin.»³⁰⁶

Nous avons ici tous les éléments constituant le premier mouvement de la pensée de Palestine qui s'inscrit d'abord dans une approche classique de l'instrument acoustique. Instrument du temps réel, Palestine aborde le sonore comme la rencontre entre un espace et une temporalité dans la cadre d'une ritualisation de l'expression musicale tendant vers le sacré. D'abord comme chanteur puis comme carillonneur, son expression musicale passe par le désir de mettre en résonance un espace par l'intermédiaire de la voix ou du carillon. On ne peut pas réellement parler de composition car si certaines pièces de jeunesse de Palestine renvoyaient esthétiquement aux quelques compositeurs cités avant, sa démarche était surtout improvisationnelle et expérimentale, au sens d'expérimenter empiriquement l'acoustique du lieu par l'émission physique du son et par ce biais faire l'expérience de la physicalité même du son . Cette recherche d'un son fantasmé comme proche du divin, que Palestine nommera le « son d'or », obsède l'artiste et le mènera à expérimenter d'autres interfaces dont les instruments électroniques. Cette nouvelle étape de son développement esthétique constitue le second temps du premier mouvement de sa pensée, de l'acoustique à l'électronique.

En effet, toute la période durant laquelle Palestine est carillonneur qui s'étire de 1962 à 1969 sera très riche pour lui en de nombreux aspects. En 1963 il est l'assistant du chorégraphe Alwin Nikolais. Il composera de la musique électronique pour sa compagnie de danse, il s'agira même de ses premières pièces

³⁰⁶ Charlemagne PALESTINE, in *Revue et Corrigée*, n°28. Citation extraite du site du label *Shiin* consultable ici : <https://www.shiin.com/charlemagne-palestine.php> [consulté le 28 décembre 2016]

manipulant les sons électroniques. En 1964 il suit des cours à la *Studio School*, à la *New School for Social Research*, au *Mannes College of Music* et à l'université de New York. C'est une période durant laquelle l'enseignement qu'il recevait était pluridisciplinaire, passant de la musique, des beaux-arts, au multimédia et à la recherche sur les nouvelles technologies électroniques. En 1968 il réalise des expériences avec Len Lye sur le son, la lumière et le magnétisme comme éléments de sculpture et de film.³⁰⁷ La suite de son parcours est expliqué ainsi par Pouncey : « En 1969, Palestine devait partir pour la Californie à l'invitation de Morton Subotnick qu'il avait rencontré à l'*Intermedia Centre* de l'université de New York, alors qu'il explorait les synthétiseurs à la recherche du *son d'or* »³⁰⁸, notamment en travaillant avec le synthétiseur *Buchla*. Il explore les oscillateurs, les énormes synthétiseurs analogiques *Buchla* et la manipulation de bandes magnétiques, tard dans la nuit dans les locaux vides de l'université. Pendant ses recherches nocturnes, Charlemagne Palestine sculpte obstinément le son, oscillateur par oscillateur, poussant le son à un volume très élevé dans une pièce insonorisée où tous les objets se mettent à vibrer.³⁰⁹ Pouncey continue ainsi :

« Subotnick était alors directeur du Centre et lorsqu'on lui proposa la direction du *California Institute of the Arts (Cal Arts)*, on lui demanda de choisir des étudiants qui le suivraient. Subotnick invita Ingram Marshall et Palestine. Cependant avant de quitter New York, Palestine composa une pièce musicale en drones pour orgue d'église nommée *The spectral Continuum Drones*, [qui est une première esquisse dix ans avant de *Schlingen-Blängen*]. Il entra aussi en contact avec le professeur et chanteur classique indien Pandit Pran Nath. Ces deux événements enrichirent son expérience de musicien et renforcèrent son endurance d'interprète. »³¹⁰

Palestine explique cette période en ces termes :

³⁰⁷ Voir « Biographie », in *Bordel Sacré*, p. 5.

³⁰⁸ Edwin Pouncey, *op. cit.*, p. 47.

³⁰⁹ Voir la fiche concernant Charlemagne Palestine sur le site *Néosphères, musiques nouvelles et alternatives* consultable ici : <http://neospheres.free.fr/minimal/palestine.htm> [consulté le 28 décembre 2016].

³¹⁰ Edwin POUNCEY, *op. cit.*, p. 47, 48.

« J'ai commencé à étudier avec Pandit Pran Nath que j'ai rencontré par l'intermédiaire de l'assistant de Timothy Leary, Baba Ram Dass, [Richard Alpert de son vrai nom]. [Alpert] avait fait l'expérience de drogues psychédéliques avec Leary à l'université de Columbia, où il vit « la magie de Dieu » au cours de l'un de ses trips, et devint un étudiant du grand maître indien. Il étudia avec Pran Nath, mais se tourna davantage vers l'aspect religieux que vocal. J'avais un voisin qui fumait des joints et qui se rendait à des meetings et revint un jour en disant : "Charlemagne, il faut que tu voies ce gars, Ram Dass, il est génial, et il est avec ce chanteur indien qui va vraiment te scotcher". Je suis allé écouter Pandit Pran Nath qui chantait un dhrupad lent et évolutif dont l'intonation se modifiait sur une très courte période de temps. Je n'avais jamais rien entendu d'aussi fabuleux, et je devins son étudiant. Cela se passait deux ans avant que La Monte Young et Terry Riley ne suivent ses cours et à ce moment-là j'étais déjà parti pour la Californie. C'était pareil qu'à la synagogue, il voulait que je mette ma vie de côté pour lui, et je n'étais pas prêt à le faire. »³¹¹

Pouncey poursuit en notant qu' « une fois en Californie, Charlemagne poursuit son exploration des synthétiseurs, encouragé par Morton Subotnick, Donald Buchla [et Serge Tchereptine] qui menaient tous trois un travail de pionnier en parallèle de Robert Moog sur la technologie des synthétiseurs. »³¹² Palestine contribua lui-même à l'élaboration d'une machine :

« Je construisis un instrument électronique que j'appelai la Drone Machine et qui produisait le son du tampura indien ou de l'harmonium mais en bien plus maîtrisé. Il n'existait pas beaucoup de synthétiseurs qui égalaient cette machine. Elle n'était pas équipée de potentiomètre, mais disposait de quinze modulateurs qui me permettaient de faire varier les notes au pour cent près. Je suis parti plus tard en tournée avec la drone machine, et je l'ai utilisée sur l'enregistrement des deux pièces électroniques de *Four manifestations*. »³¹³

Nous arrivons ici au terme du premier mouvement de pensée entrepris par Palestine, de l'acoustique à l'électronique, du temps réel de l'exécution en direct au temps différé de la fixation sur bandes d'expérimentations électroniques. Ce désir

³¹¹ Charlemagne PALESTINE, in Edwin POUNCEY, *op. cit.*, p. 48.

³¹² Edwin POUNCEY, *op. cit.*, p. 48.

³¹³ Charlemagne PALESTINE, in Edwin POUNCEY, *op. cit.*, p. 48.

de sculpter et de fixer le son répond à l'obsession du « son d'or » qui envahit l'artiste, mais cette obsession le conduira à faire le chemin inverse. En effet, son oreille obsédée par les harmoniques et la superposition de strates sonores à la recherche « d'un sanctuaire de couleurs » finira par trouver le fruit ultime de sa quête dans la redécouverte des possibilités d'instruments à claviers de l'instrumentarium classique : le piano et l'orgue d'église.

2. De l'électronique à l'acoustique, un second mouvement.

« C'est [...] au Cal'Arts qu'il approche pour la première fois un piano à queue Bösendorfer impérial, l'instrument qu'il cherchait inconsciemment depuis des années et qui allait complètement changer à la fois sa vie et sa vision de la musique. »³¹⁴L'affirmation de Pouncey est lourde de sens mais ne semble en rien injustifiée au vue de la déclaration suivante de Palestine :

« Un jour je déambulais dans cette salle, je me suis assis devant ce gigantesque et magnifique piano. Je commençais à jouer et pendant que la note se prolongeait, je pouvais entendre avec précision toute la série d'harmonique, aussi distinctement que lorsque je jouais sur ma Drone Machine. C'est à ce moment-là que j'ai décidé de composer pour le piano, mais pour ce type de piano uniquement, et c'est aussi à ce moment-là que je me suis mis à faire une fixation sur cet instrument. Il s'avéra que c'était la chose que j'avais tant cherché, mais sans en avoir d'idée préconçue. »³¹⁵

Pouncey revient ainsi sur l'importance de cette rencontre entre Palestine et son instrument devenu fétiche :

³¹⁴ Edwin POUNCEY, *op. cit.*, p. 48.

³¹⁵ Charlemagne PALESTINE, in Edwin POUNCEY, *op. cit.*, p. 48.

« Après cette importante découverte qui aura une influence majeure sur son œuvre, Palestine revient un temps sur une version de *Spectral Continuum Drones* sur laquelle il avait travaillé à New York, et transpose "la partition" mentale pour le Bösendorfer. A partir de là, il développe une technique (et finalement une pièce) appelé *Strumming Music*, son œuvre la plus connue, jouée dans un grand nombre de versions différentes au cours des années 70. »³¹⁶

Palestine évoque sa technique de la façon suivante :

« Cela commençait avec le mi du milieu du piano et ensuite venait l'octave inférieure, puis encore l'octave inférieure selon un jeu en quelque sorte martelé. Je faisais peu à peu ressortir toute la série des harmoniques pour créer une unique pièce qui pouvait durer cinq heures. C'était très impressionniste. Ce n'était pas tout à fait ce qui allait devenir le « *strumming* » mais tous les éléments étaient déjà là .»³¹⁷

Le célèbre instrument à queue initialement conçu pour Franz Liszt devint l'instrument fétiche de Palestine pour sa quête des partielles d'harmoniques et de son *golden sound*. L'année 1970 fut très chargée pour Palestine car en parallèle de ses activités à la *Cal Arts* il rencontre Simone Forti, danseuse et artiste reconnue du célèbre *Judson Dance Theatre* de New York, elle-même ancienne élève de Pran Nath. Il travaille avec elle sur une pièce sonore et chorégraphique de méditation intitulée *Illuminations*. Le travail avec la danseuse aboutit sur des représentations jusqu'en Europe :

« Elle connaissait un type, Fabio Sargentini, qui fut l'un des premiers à manifester de l'intérêt pour la musique et la danse minimalistes. Il l'avait invitée à donner une représentation au festival qu'il organisait, et comme je travaillais avec elle sur cette pièce – une pièce sonore dans laquelle je mettais mon corps et ma voix à contribution – je fus invité moi aussi. En arrivant à Rome, il y avait déjà La Monte Young, Terry Riley, les danseurs célèbres de l'époque, Steve Reich et Philip

³¹⁶ Edwin POUNCEY, *op. cit.*, p. 51.

³¹⁷ Charlemagne PALESTINE, in Edwin POUNCEY, *op. cit.*, p. 51.

Glass. C'est à ce moment-là que je fis vraiment partie de tout ce mouvement de la musique minimaliste. »³¹⁸

Edwin Pouncey met en exergue dans ses propos suivants la dimension visuelle et physique impressionnante que prirent les performances de Palestine à partir des années 70 :

« Les années 70 se poursuivant, les drones infinis du *strumming* débouchent sur une interprétation plus mystique et violente, mettant à l'épreuve l'apprentissage de l'endurance que Palestine reçut pendant ses années d'enfance à la synagogue, ainsi que sa vigueur de sonneur de cloches. »³¹⁹

Rappelons également ici qu'il avait réalisé en 1971 un voyage d'étude avec Ingram Marschall en Indonésie, notamment à Java où il étudia la musique de gamelan. Cette musique influença également son approche percussive du piano.

« Quand je suis revenu à New York, ma musique commença à changer et la technique du *strumming* se mit davantge à ressembler à un flamenco agressif. Je ne ressentais plus cette énergie sereine que j'avais éprouvé lorsque je vivais en Californie. Finalement, je jouais quelque chose intitulé *Timbral Assault* et une autre pièce plus fatigante appelée *The lower Depths* qui demandait plus de deux heures de concert et au cours de laquelle je descendais dans mon propre abîme. »³²⁰

« Pour cela il commençait par un rituel pour se préparer aux interprétations physiquement et mentalement épuisantes », Pouncey s'appuyant sur la confiance suivante de Palestine :

³¹⁸ Charlemagne PALESTINE, in Edwin POUNCEY, *op. cit.*, p. 51.

³¹⁹ Edwin POUNCEY, *op. cit.*, p. 51.

³²⁰ Charlemagne PALESTINE, in Edwin POUNCEY, *op. cit.*, p. 51, 52.

« Je buvais du cognac Napoléon, ce qui était pour moi un important stimulant lorsque je jouais. Je fumais cigarette sur cigarette, des Kerek indonésiennes à base de clou de girofle, pour leurs propriétés légèrement anesthésiques. Je m'anesthésiais jusqu'à atteindre un état de transe, puis m'asseyais au piano, dans cette pièce sombre, avec un éclairage rouge et j'entamais mon voyage. Tous mes animaux en peluche étaient autour de moi et je les regardais. Nous étions seuls, eux et moi, et nous décollions pour un autre monde. »³²¹

Rubin Steiner affirme d'ailleurs :

« Cette recherche du "golden sound" [...] est indissociable d'une implication physique totale de Palestine. Ainsi, on pourrait dire qu'il glissera "naturellement" de musicien à musicien / artiste performer / plasticien, et ses pièces pour piano entameront une confrontation quasi-rituelle avec la douleur. Pour "The Lower Depths", une puissante exploration des harmoniques avec son Bösendorfer préféré, Palestine joue très violemment, en martelant le clavier pendant près d'une heure jusqu'à ce qu'une masse énorme de son s'accumule, jusqu'à secouer le sol et les murs et casser des cordes en acier du piano : la bouteille de Cognac, les cigarettes aux clous de girofles et les innombrables nounours, toujours présents à ses côtés, ne sont pas là pour faire joli : ils sont indissociables des performances et du personnage, et surtout l'aident à lâcher prise, à anesthésier ses doigts en sang et à entrer dans un état de transe intérieure. Dans un article de The Village Voice en avril 1977, Tom Johnson fut autant marqué par le tour de force musical que "l'énergie démoniaque auto-destructrice" de Palestine, qu'il voyait comme un "body artist" et comparait à Iggy Pop ou Chris Burden. »³²²

Palestine le dit lui-même, il s'est perdu dans son propre abîme et a quitté temporairement le monde de la musique, du moins publiquement, pendant une bonne partie des années 80 afin de se consacrer à sa pratique des arts plastiques, visuels et de la performance. Mais il enregistrera en 1988 l'une des œuvres les

³²¹ Charlemagne PALESTINE, in Edwin POUNCEY, *op. cit.*, p. 52.

³²² Rubin Steiner, « Charlemagne Palestine, tout savoir en 27000 signes », consultable ici : <http://gonzai.com/lhistoire-maximaliste-de-charlemagne-palestine-en-27-000-signes-par-rubin-steiner/>

plus emblématiques de son travail, *Schlingen-Blängen*, une pièce pour orgue d'église dont le principe conceptuel est aussi simple qu'efficace. Palestine joue un premier accord initial à l'orgue dont il bloque les touches à l'aide de petites cales en bois. Au fur et à mesure de l'évolution temporelle de la pièce, il rajoute des notes, en continuant de bloquer les touches, ce qui permet à l'accord initial de s'enrichir. Un continuum sonore est ainsi créé par le biais de la multiplication des nappes de son qui se superposent tout au long de l'évolution de l'œuvre sans laisser de place au silence. Palestine intervient également sur la couleur de l'accord car il agit sur les tirants de l'orgue qui permettent de modifier le timbre de l'instrument. Ainsi Palestine agit directement sur la couleur sonore de son accord, par accumulation de notes superposées et en agissant sur les registres de l'orgue. En découle une pièce fondée sur un long continuum qui se construit par accumulation de strates, puis par soustraction lorsque l'artiste décide de s'en retourner vers le silence. Au climax de l'œuvre, l'accord de l'orgue est extrêmement riche, trop fourni en harmoniques pour que l'oreille humaine puisse toutes les différencier et les intégrer, ainsi l'église où la pièce est exécutée se retrouve baignée de son et l'auditeur doit créer son propre chemin à l'intérieur de ce son complet, massif, résonant et triomphant, qui apparaît comme la plus belle métaphore du « son d'or » fantasmé par Charlemagne Palestine.

L'utilisation que fait Palestine de l'orgue dans cette pièce semble renvoyer à l'utilisation du synthétiseur analogique dans la mesure où il utilise l'orgue pour sculpter le son, à l'instar de ce qu'il faisait dans les locaux de la *Carl'Art* avec les synthétiseurs. En effet, Palestine semble détourner l'instrument de son utilisation première, il n'est guère question ici de jouer de l'orgue comme le ferait un organiste déchiffrant une partition de Bach, il s'agit davantage de le faire sonner et par la même mettre l'église toute entière en résonance, comme si l'église et son architecture faisait office d'enceinte amplificatrice avec l'orgue comme source sonore. Pour mieux comprendre ce passage, nous allons désormais éclairer la

pratique de Palestine à la lumière de la théorie du transfert de la manipulation d'instruments électroniques aux instruments acoustiques qu'élabore Johan Girard.

3. *De la notion de transfert ontologique selon Johan Girard appliquée à l'esthétique musicale de Charlemagne Palestine.*

Dans le second chapitre de *Répétitions. L'esthétique musicale de Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass*, Johan Girard reprend à son compte l'ontologie appliquée que propose Stephen Davies dans *Musical Works & Performances*, elle-même inspirée par la distinction entre les régimes autographique et allographique qu'opère Nelson Goodman³²³. Les musiques autographiques sont celles dont la répétabilité est impossible ou uniquement réalisable par l'utilisation d'artefacts électroniques. Dans le premier cas, il s'agit des musiques autographiques singulières : l'improvisation libre, le *free-jazz* ou les musiques électroniques en temps réel. Pour ces musiques, leur répétabilité est impossible et leur mode d'existence passe par la performancialité. Elles sont uniques dans un espace-temps donné. On peut parler de temps réel absolu. Dans le second cas, il s'agit des musiques dont la répétabilité dépend de la duplication et des moyens de diffusions. On parle alors des œuvres autographiques multiples : musique pour bande, disques de rock ou de pop, musique techno etc... La répétabilité de ces musiques ne passent que par leurs duplications sur support (comme le disque) et leurs diffusions via des moyens appropriés (comme le lecteur de disque). On peut parler de temps différé absolu. A noter que des œuvres autographiques singulières peuvent devenir autographiques multiples du moment qu'elles se retrouvent fixées sur support (comme un disque de *free-jazz* ou d'improvisation libre).

³²³ Voir à ce sujet : Stephen DAVIES, *Musical Works & Performances*, Oxford, Clarendon Press, 2001 et Nelson Goodman, *Langages de l'art*, tr. fr. Jacques Morizot, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1990.

Entre ces deux formes de musique autographique, il y a les musiques allographiques, dont la répétabilité passe par l'itération d'un certains nombres de caractéristiques constitutives de l'œuvre qui permettent la répétabilité de la pièce. Dans le cas de la musique savante occidentale, c'est la partition qui permet la répétabilité de la pièce car un interprète qui décide de jouer *La lettre à Élise* devra se tenir fidèlement aux instructions notées par Beethoven sur la partition. Davies parle alors d'œuvre épaisse. En revanche, un guitariste chanteur qui décidera de jouer *Mister Tambourine man* de Bob Dylan pourra se contenter de suivre la grille d'accords de la chanson, la mélodie et le texte, mais pourrait s'offrir un moment d'improvisation entre deux couplets sans que cela dénature l'essence du morceau. Davies parle alors d'œuvre fine. Ainsi, les musiques allographiques ont différentes épaisseurs ontologiques selon que la notation spécifie plus ou moins de caractéristiques constitutives³²⁴. Ainsi dépendent du régime allographique les musiques de tradition savante occidentale mais aussi la musique populaire ou les musiques aléatoires héritières de la révolution opérée par John Cage. Certes dans le cas d'une pièce aléatoire, une exécution sera très différente d'une autre mais sera toujours instanciée par le même processus fixé sur partition. Ainsi, les musiques allographiques naviguent entre temps réel et temps différé dans la mesure où leur exécution implique nécessairement, par l'interprétation, du temps réel mais leur construction est passée par l'étape en temps différé de l'écriture et de l'élaboration de la partition qui devient le support de stockage des caractéristiques constitutives de l'œuvre.

C'est à partir de ces questions d'ontologie que Johan Girard nous propose sa théorie du transfert dans la poétique des compositeurs répétitifs américains. Il l'expose comme suit :

« [...] Baliser la carte de la répétabilité musicale permet d'explorer le

³²⁴ Voir à ce sujet : Stephen DAVIES, « Music », in *The Oxford Handbook of Aesthetics*, Oxford, Oxford University Press, 2003, p. 489-515.

territoire de la musique répétitive américaine dans ce qui constitue sa spécificité. La poétique des répétitifs relie, en quelque sorte, deux points de cette "cartographie", par le transport de procédés phonographiques, propres à ce médium, vers l'écriture instrumentale. Cette esthétique est née des boucles et des accumulations de Terry Riley sur bande magnétique, de la technique du déphasage, et du "ralenti sonore" chez Steve Reich, avant d'investir l'écriture instrumentale. On comprend le passage de la bande vers l'instrument, de l'autographique à l'allographique, de la répétabilité (*de l'œuvre*) à la répétitivité (*dans l'œuvre*) dans les termes d'un *transfert*. »³²⁵

Il nous semble pertinent d'appliquer à Palestine cette théorie énoncée par Girard tout en nuancant d'emblée notre propos. Charlemagne Palestine n'est pas à proprement parlé un répétitif car malgré l'usage intensif de gestes répétitifs dans une œuvre telle que *Strumming Music*, son but n'est pas de donner à entendre le processus d'élaboration de l'œuvre comme Riley dans *In C* ou Reich dans *Piano Phases* mais bien de donner à entendre par jeu d'accumulation harmonique un continuum sonore via l'émanation des harmoniques supérieures du piano, toujours dans l'exemple de *Strumming music*. Cela dit, il évolua dans des sphères proches de Reich et Riley car ces trois musiciens ont sensiblement élaboré leurs pensées musicales à la même époque dans les mêmes endroits, le New York et la Californie de la fin des années soixante avec la même démarche minimaliste consistant à défricher de nouveaux territoires sonores en utilisant les nouvelles technologies mais également en privilégiant une certaine économie de moyen quant au développement du discours musical. Cela dit, si Reich et Riley transposèrent bel et bien leurs procédés de répétitions des bandes à l'écriture sur partition pour des instruments acoustiques, Palestine transposa ses recherches sur synthétiseurs et bandes à l'orgue ou au piano sans passer par la partition car contrairement à Reich ou Riley, il ne souhaita pas déléguer l'interprétation et se voulait toujours interprète de son œuvre. Ainsi, si Riley et Reich passent bien d'une musique autographique multiple à une musique allographique, il est plus

³²⁵ Johan GIRARD, *Répétitions. L'esthétique musicale de Terry Riley, Steve Reich et Philip Glass*. p. 93.

logique de considérer que Palestine passe d'une musique autographique multiple à une musique autographique singulière. Cette différence étant posée, le rapprochement entre les trois musiciens reste valide quant à la notion de transfert. Car selon Girard, ce transfert implique :

« qu'un schème structurel abstrait soit déplacé d'un domaine vers un autre, ontologiquement distinct [et] que ce déplacement schématique n'implique pas un jeu référentiel, ou, de manière plus générale, quelque notion de "renvoi" entre les deux domaines. »³²⁶

En somme, Girard considère le transfert comme « une opération d'abstraction, consistant à extraire, du "concret sonore" de leurs œuvres phonographiques, une organisation structurelle qui se trouvera déplacée vers l'écriture instrumentale. »³²⁷ Pour Reich et Riley, nous comprenons que les schèmes de répétitions mis en évidence par leurs expérimentations sur bande, le déphasage pour le premier et la mise en boucle pour le second, seront transposés dans leur écriture instrumentale (on retrouve la mise en boucle de cellules mélodico-rythmiques dans *In C* de Terry Riley et le déphasage entre deux partitions identiques mais jouées progressivement à deux vitesses différentes dans *piano phase* de Steve Reich). Chez Palestine, ce transfert impliquerait qu'il transposa sa recherche du « son d'or » via ses expérimentations pour bandes et synthétiseurs analogiques aux instruments acoustiques.

Pour pouvoir affirmer cela, il nous faut revenir aux deux mouvements de sa pensée musicale expliqués dans les deux précédents points du mémoire. Lorsqu'il aborda la musique via le chant ou le carillon, Palestine jouait des notes, certes étirées dans la longueur du développement musical des lamentations traditionnelles juives qu'il chantait à la chorale ou de ses improvisations au carillon de Saint-Thomas. Mais ce qui fascina Palestine dans le son, c'est l'infinie

³²⁶ Johan GIRARD, *op. cit.*, p. 93.

³²⁷ *Ibid.*

richesse harmonique nichée aux creux des résonances, les résonances de la voix dans l'enceinte d'une synagogue ou d'un carillon dans le clocher d'une église. C'est en se concentrant sur ces résonances et les harmoniques qu'elles délivrent que Palestine décide d'explorer les synthétiseurs, à la recherche d'un « son sans fin », « d'un champs baigné de couleurs ». En des termes moins poétiques, Palestine cherche à créer des continuums sonores, des drones, afin d'y faire émerger de complexes harmoniques, indépendamment de toutes notions de rythme ou de mélodie pré-établies. Ce sont les battements entre les harmoniques à l'intérieur du continuum qui peuvent créer du rythme voire de la mélodie, mais cela de façon tout à fait aléatoire et chaque auditeur peut entendre une mélodie ou un rythme différent en fonction de l'attention et du point de focus qu'il portera à l'œuvre.

Nous affirmons que lorsque Palestine repasse des synthétiseurs analogiques et de la fixation de ses œuvres sur bande en studio, à l'utilisation d'instruments acoustiques en situation concertante, il n'utilise plus l'orgue ou le piano de façon classique (actionner les touches du clavier de façon prédéfinie, dans le but d'exécuter une œuvre écrite ou improvisée, mais dépendante d'une organisation des hauteurs et du rythme) pour les utiliser de façon expérimentale au sens de Michael Nyman, c'est à dire en détournant l'utilisation classique de l'instrument, le transformant en dispositif permettant l'élaboration d'un processus dont émane l'œuvre. Dans le cas de *Strumming Music* la pédale de maintien du piano est maintenue enfoncée durant toute l'exécution de la pièce. L'œuvre est construite sur la répétition d'octaves et de quintes à partir du *mi* central du clavier du piano. Cette répétition apparente est prétexte à l'émanation d'harmoniques supérieures qui semblent autonomes et indépendantes de l'action des doigts sur les touches du piano. Ainsi se forme un drone, une nappe sonore constituée de ces harmoniques supérieures, et c'est cette nappe que souhaite nous donner à entendre Palestine, elle est la métaphore de ce son infini, de ce champs baigné de couleur que recherche Palestine.

Dans *Schlingen-Blängen* pour orgue, le détournement de l'instrument semble

encore plus évident. En effet, Palestine n'actionne pas les touches des claviers de l'orgue avec les mains comme l'utilisation classique de l'instrument l'exige, il place des petites cales en bois entre les touches afin de les bloquer permettant au son correspondant à chaque touche d'être maintenu indéfiniment. En multipliant cette action plusieurs fois, Palestine crée ce méta-accord dans lequel une multitude d'harmoniques s'entrechoquent et se croisent pour tisser ce champ de son sans fin, relayé par les résonances extrêmement riches que procurent la diffusion d'un accord d'orgue si massif dans une église. Ainsi, Palestine utilise l'orgue comme il utiliserait un synthétiseur analogique, il modifie le son par ajustement, en ajoutant des touches bloquées ou en actionnant les tirants de l'instrument qui permettent une modification du timbre et ainsi de la couleur sonore de l'ensemble de son méta-accord, de la même façon qu'il agirait sur les potards d'un synthétiseur analogique pour en modifier le son. Aussi, pour reprendre le concept de transfert avancé par Girard, nous pensons que Palestine a réalisé un transfert de sa recherche du « son d'or » par l'expérimentation sur synthétiseurs analogiques et bandes vers les instruments de l'instrumentarium classique. Pour reprendre les mots de Girard, il a déplacé le schème structurel abstrait de ces pièces pour synthétiseurs et bandes réalisées en studio en sculptant le son, dans une logique de temps différé, au domaine de la musique instrumentale exécutée en direct, donc relevant du temps réel, sans que ce déplacement schématique n'implique quelque notion de renvoi entre les deux domaines. Palestine utilise l'orgue ou le piano comme il utiliserait un synthétiseur mais en temps réel, comme pour montrer en direct sa sculpture sonore, l'élaboration de sa nappe sonore conduisant à ce « son d'or » fantasmé. Comme cela fut dit plus haut, ce transfert s'opère du domaine de l'autographique multiple à l'autographique singulier même si deux exceptions notables permettent de rapprocher un peu plus la démarche de Palestine de celle de Steve Reich ou de Terry Riley, il s'agit des versions pour instruments à cordes frottées et pour clavecin de *Strumming Music*, qui sont interprétées par d'autres musiciens que Palestine lui-même, sur le modèle

de la version pour piano. Même s'il ne s'agit pas réellement de musique allographique dans le sens où il n'existe pas de partitions car ces pièces se sont élaborées par des indications orales et par mimétisme de la version piano, nous sommes en présence d'un cas particulier de la démarche de Palestine, qui d'habitude est le seul interprète de ses œuvres, mais qui dans ces deux cas précis a voulu filer l'expérience du *strumming* à travers des instruments qu'il ne maîtrisait pas assez pour interpréter l'œuvre lui-même. Si l'on considère ces œuvres comme des dérivés de la version piano, il ne s'agit plus d'un transfert puisque ces pièces instrumentales sont dérivées par renvoi d'une première œuvre instrumentale ontologiquement semblable. Mais on peut aussi les considérer comme un transfert au second degré de l'idée initiale de Palestine de transférer sa pensée pour synthétiseur et bande à l'Instrumentarium acoustique, ici par le biais d'interprètes. Et s'il existait la moindre trace écrite d'indications ou de consignes quant à l'élaboration de ces versions pour cordes ou clavecin, notes manuscrites dont nous ignorons l'existence mais qui semblent hautement improbables connaissant la démarche « performantielle » de Palestine, alors nous pourrions parler comme chez Steve Reich ou Terry Riley d'un transfert de l'autographique multiple à l'allographique. Dans tous les cas, il existe bien chez Palestine un transfert quant à l'élaboration de l'œuvre, qui dans le cas des pièces pour synthétiseurs et bandes se déroule dans le temps différé du travail en studio et qui dans le cas des pièces pour instruments acoustiques se déroule dans le temps réel de l'exécution concertante.

4. *Premières conclusions*

Il s'agit ici de mettre en évidence la façon dont Charlemagne Palestine appréhende l'œuvre musicale et son processus d'élaboration dans le cas de ses œuvres acoustiques. Il utilise le piano et l'orgue (mais aussi le carillon dans

d'autres productions) comme il aurait utilisé le synthétiseur analogique. Dans le cas de ce dernier, la recherche du « son d'or » passait par la sculpture du son en studio, jouant des différentes possibilités des synthétiseurs mais aussi des différentes couleurs des moyens d'amplification ou des effets disponibles dans un studio de musique électroacoustique. Dans le cas des pièces acoustiques, le studio et l'amplification deviennent l'espace dans lequel l'œuvre est exécutée en direct et la recherche du « son d'or » se découvre en temps réel de la réception de l'œuvre par l'auditeur. Ce transfert de l'électronique à l'acoustique qui implique de considérer l'instrument acoustique pour ses capacités sonores et non pour les possibilités qu'il offre d'organiser les hauteurs selon telle progression rythmique, harmonique ou mélodique, témoigne d'un véritable transfert ontologique. La conception de la forme et du temps musical n'est plus conçue en amont de l'exécution de l'œuvre mais s'élabore pendant l'élaboration de l'œuvre elle-même, et l'instrument acoustique n'est plus utilisé pour agencer des caractéristiques constitutives d'une œuvre comme dans la musique allographique, mais pour donner à entendre ses propriétés harmoniques et sonores dans le cadre d'un processus et d'un dispositif mis en place par le musicien. Cette approche du sonore et du musical semble être une caractéristique prépondérante des œuvres de musique drone, et d'autres artistes comme Éliane Radigue paraissent avoir réalisé ce transfert de la musique pour bandes et synthétiseurs, relevant donc du domaine de l'autographique multiple à la musique instrumentale où l'instrument acoustique est pensé comme un instrument électronique et où l'œuvre ne se définit pas par une itération de caractères constitutifs comme dans la musique allographique, mais par une exploration en temps réel selon un processus pensé en amont des possibilités harmoniques et sonores de l'instrument, ce qui renvoie au domaine de l'autographie singulière.

Ainsi, Charlemagne Palestine utilise son orgue ou son piano non pour ce qu'ils sont au sein de l'instrumentarium classique de la musique savante occidentale, mais comme il aurait utilisé ses synthétiseurs, pour sculpter le son à la recherche

du « son d'or », sa quête de toujours.

Ce transfert apparaît comme une base solide pour entamer une définition de la musique drone. Le terme musique drone, à l'instar des termes musique minimaliste ou expérimentale semble recouvrir de nombreuses réalités aujourd'hui, cela à cause du manque de rigueur au moment d'en définir nettement les contours. Avant de tenter de donner une définition solide de la musique drone à partir des éléments vus jusqu'ici, nous allons entamer un tour d'horizon de ce qui est communément appelé musique drone aujourd'hui.

B. MUSIQUE DRONE

1. Premières définitions et quelques exemples d'utilisation du drone

Il sera étudié dans cette partie la notion de musique drone. Nous tenterons d'apporter une définition convaincante de cette notion d'abord en y apposant une vision d'ensemble du concept de drone à travers différentes musiques traditionnelles et œuvres historiques pour ensuite en arriver au concept de drone comme genre musical en soi. Pour ce faire, il s'agit d'abord de faire un tour d'horizon de ce qui est considéré comme étant de la musique drone aujourd'hui pour ensuite affiner cette définition par rapport aux éléments étudiés dans la partie précédente du mémoire. Puis seront exposés différents artistes qui semblent correspondre à la définition que nous aurons donnée de la musique drone afin de pouvoir justifier l'hypothèse défendue jusqu'ici qui suppose que la musique de Charlemagne Palestine correspond davantage au concept de musique drone qu'à celui de musique minimaliste.

Le terme drone signifie « bourdon » en anglais. Le bourdon en musique correspond à une note, un son ou un cluster joué en continu lors de l'exécution du morceau, strate harmonique élémentaire sur laquelle se développe le discours mélodique. Le terme « musique drone » sera utilisé pour la première fois au sein du *Journal of American Musicology Society* en 1958 qui évoque « les mystères de la musique drone pendant l'antiquité et dans la polyphonie primitive. »³²⁸ : Un très bon exemple de bourdon dans la musique occidentale est celui de la complainte de Guillaume de Machaut *Tels rit au main qui au soir pleure* composée au XIV^e siècle, aux alentours de 1341.³²⁹ Les vers chantés se déploient soutenus par un accord continu de *la* réalisé à la vielle à roue, cet accord constituant ainsi le bourdon de la pièce. Notons ici pour éviter le moindre mal entendu de vocabulaire que nous parlons ici du bourdon en tant qu'émanation sonore car le terme désigne également le moyen technique par lequel est obtenu cet accord continu, dans le cas de la vielle à roue, c'est l'ensemble des cordes passant hors du clavier, qui émettent chacune un son et qui forment l'accord continu que nous nommons bourdon.

Cette pièce de Machaut est caractéristique de cette technique compositionnelle très présente dans la musique médiévale d'Europe occidentale, comme dans les chants byzantins ainsi que dans la musique des terroirs, notamment la musique traditionnelle du Morvan dont la vielle à roue est un instrument central.

Nous retrouvons ce principe de son continu comme base harmonique du discours musical dans de nombreuses traditions musicales et ce par l'intermédiaire d'instruments spécifiques qui à l'instar de la vielle à roue ont pour fonction d'installer le drone comme base de l'harmonie de la pièce musicale réalisée. Cela est aisément reconnaissable pour les quatre cas suivants : la musique de *gagaku* au Japon, le *pibroch* écossais, la musique aborigène australienne jouée avec les

³²⁸ Voir à ce sujet : *Journal of American Musicology Society*, AMS, 1959, p. 255. Notre traduction de : « The mystery of drone music in antiquity and about primitive polyphonie. »

³²⁹ Les différents exemples d'utilisation de drones exposés à partir de maintenant sont majoritairement extraits du site du webzine *L'influx*, consultable ici : <http://www.linflux.com/2013/drone-du-bruit-a-la-musique/#> [Consulté le 28/12/2016].

didgeridoos et la musique hindoustanie que l'on retrouve principalement en Inde du Nord mais également au Népal, au Pakistan et en Afghanistan. Cette dernière fut d'ailleurs une grande influence pour les compositeurs minimalistes ou de musique drone, nous reviendrons sur ce fait plus tard.

Le *gagaku* fut introduit au Japon dès le V^e siècle et trouve comme origine la Chine et la Corée. Cela fait du *gagaku* la plus ancienne tradition musicale du Japon moderne. Il s'agit de l'ensemble des répertoires de la musique de cour japonaise. Un instrument au sein de l'orchestre *gagaku* possède la fonction de maintenir un bourdon. Il s'agit du *Shô*, qui est un orgue à bouche. Il est à noter que cet instrument assure un drone dans les aigus alors que dans les autres exemples formulés ici le drone est plus généralement grave et sert de soubassement harmonique.

C'est le cas pour le *pibroch* écossais. Il s'agit d'une branche de la musique traditionnelle écossaise destinée initialement à la grande cornemuse. L'origine de ce genre musical remonte à la fin du XVI^e siècle. La grande cornemuse est équipée de trois bourdons, un basse et deux ténors à anche simple, et un à chanter à anche double. En français, le terme cornemuse désigne tout instrument équipé d'une poche et d'un ou plusieurs tuyaux permettant de jouer en continu. Il s'agit ici de bourdons que l'on peut qualifier « d'intégrés » à l'instrument dans le sens où le musicien n'a pas besoin d'agir pour créer le drone qui s'enclenche à partir du moment où l'instrument est mis en vibration par l'exécution de la partie mélodique.

Le didgeridoo est un instrument à vent utilisé par les aborigènes de l'Australie du nord. Il se présente sous la forme d'une longue trompe en bois qui par sa forme peut rappeler le cor des Alpes ou le *tongqin* tibétain. Traditionnellement il est construit à partir d'un tronc d'eucalyptus naturellement rongé de l'intérieur par les termites, ce qui forme le corps de l'instrument auquel on ajoute une embouchure en cire d'abeilles. Cependant il peut être fabriqué par le bois de nombreuses autres

façons et dans d'autres matériaux dans ses versions modernes. Le joueur de didgeridoo fait vibrer ses lèvres au niveau de l'embouchure ce qui produit un son de base, le bourdon, obtenu par une variation monotone des lèvres sur l'embouchure. L'obtention du son continu au didgeridoo s'obtient par l'utilisation de la technique de souffle continu également appelé respiration circulaire. Cette technique permet de maintenir un souffle d'air constant permettant de jouer sans s'arrêter même lors de l'inspiration. Ici encore la problématique du son continu se retrouve au cœur d'une esthétique traditionnelle.

Enfin pour terminer ce bref aperçu des musiques traditionnelles qui placent l'utilisation de drones au cœur de leur élaboration, citons la musique hindoustanie dans laquelle est utilisé le *tampura*, instrument à cordes métalliques, essentiel à la musique modale indienne. Il s'agit en quelque sorte d'un diapason permanent qui donne le ton et qui permet au chanteur ou à l'instrumentiste accompagné d'avoir une assise harmonique sur laquelle déployer sa partie. Il s'agit donc d'un instrument exclusivement utilisé pour produire un drone harmonique qui donne le ton.

Ce très rapide tour d'horizon de l'utilisation de drones dans diverses traditions musicales renvoi à la citation de Palestine lorsqu'il affirme :

« Employer des objets fétiches est quelque chose que je n'ai pas inventé et utiliser les bourdons qui ressemblent à un réfrigérateur ou à un tambour n'a certainement pas été inventé à New York pendant les années 60. Toutes ces choses ont été inventées il y a des milliers d'année quelque part ailleurs. »³³⁰

Il marque ainsi sa conscience du fait que le drone est un élément essentiel de nombreuses traditions musicales et cela depuis des millénaires. Palestine en tant qu'élève de Pandit Pran Nath fut directement en contact avec la tradition de la musique indienne qui est selon nous l'une des principales influences sonores de

³³⁰ Charlemagne PALESTINE, in Edwin POUNCEY, « Éponges et Aimants-L'Art Chamanique », tr. fr. Catherine LEGALLAIS et Pip CHODOROV, *Bordel Sacré*, Antonio GUZMAN dir., p. 124.

Palestine en matière de continuum sonore. L'autre influence principale étant l'observation des peintures de ses peintres favoris. On pourrait également citer les lamentations juives qu'il apprit à la chorale de sa synagogue et par lesquelles il fit ses premières expériences de l'étirement du temps musical, ou les résonances des cloches de l'église S^t Thomas lorsque Charlemagne jouait du carillon, mais l'influence de la musique indienne par l'intermédiaire du maître indien nous apparaît comme la plus déterminante lorsqu'il s'agit d'œuvres de Palestine scrupuleusement construites sur des drones, dont ses œuvres électroniques et celles pour orgue, notamment *Schlingen-Blängen*. Ainsi avons-nous choisi ici d'étayer une rapide explication des enjeux présents dans le *Raga* de la musique indienne classique en tentant de le définir et d'en montrer le fonctionnement afin de montrer les origines hautement raffinées de la pensée drone.

2. Du raga indien à la musique drone

Le terme *raga* signifie : ce qui plaît, saveur, passion, couleur et attachement.³³¹ Unité et figure mélodique de la musique classique indienne, un raga est une combinaison de notes qui forment un mode. Les modes sont nombreux et différents et possèdent des règles bien définies, identifiables par leurs façons de monter et descendre les degrés, par le langage musical spécifique qui les caractérise et par d'autres subtilités comme leurs notes dominantes, sous dominantes, effleurées, interdites, etc. Ils sont par nature associés à un sentiment ou un état d'âme précis comme la joie, la mélancolie, la peur, etc.

³³¹ Les informations suivantes relatives à la musique indienne furent découvertes principalement par l'étude du site internet de David Courtney, célèbre joueur de tablas, par ailleurs réalisateur et activiste politique. Ces informations furent traduites de l'anglais à partir du site suivant : http://chandrantha.com/articles/indian_music/drone.html. Autres sources web : http://www.culturopedia.com/Music/ragas_talas.html, <https://www.yogadelavoix.com/ressources/la-musique-indienne/>

Pour exprimer un *Raga*, le musicien ayant choisi son mode s'appuie sur une note fondamentale appelée le *Sa*. Et c'est pour le *Sa* que le *tampura*, (l'instrument voué au bourdon), sert de base à chaque récital, égrenant en continu ce qu'on nommerait en musique occidentale la tonique (le *Sa*) et la quinte.

L'improvisation pure, (toujours dans le cadre fixe et précis du *Raga*), est une part importante de la musique indienne.

La musique hindoustanie, qui correspond à la musique du nord de l'Inde, est micro-tonale. Elle utilise les douze demi-tons de la gamme chromatique que nous connaissons en occident, auxquels s'ajoutent des intervalles spécifiés entre les demi-tons, ce qui fait un total de 22 notes en tout dans son évolution actuelle. Un des éléments majeur de cette musique est le glissando, qui relie les notes entre elles, établissant une relation constante du premier au dernier son émis, tous silences confondus.

Il s'agit dorénavant d'expliquer comment se développe un *raga*.

- L'*Alap*, ou la naissance du *raga*.

L'*Alap* est, pour faire une analogie avec la musique occidentale, un prélude très lent, au cours duquel le soliste, sans accompagnement rythmique, entre dans le mode, égrainant lentement les notes constituant le raga, faisant couler en quelque sorte le raga goutte à goutte, dévoilant lentement ses secrets, ses « parfums », insufflant son atmosphère, l'explorant au plus profond, dans un subtil jeu d'ombre et de lumière. Ce n'est pas la virtuosité qui prime dans ce mouvement, mais les sentiments présents du musicien, son expression créatrice, sa relation intime avec la musique. L'*Alap* est considéré comme la partie essentielle mais aussi la plus ardue de l'improvisation.

- *Jod, ou la mise en marche du raga.*

Au cours de ce second développement, le soliste instaure des cycles rythmiques (tempo et mesure). Les tablas, qui sont un instrument à percussion arrivent ensuite, au moment où le thème du *raga* est dévoilé. Le rythme s'accélère progressivement au travers de cycles complexes. Le jeu mélodique et rythmique, de plus en plus élaboré du point de vue technique ouvre des horizons nouveaux dans l'espace des improvisations.

- *Jhala*, ou le moment où le *Raga* s'emballe et « s'envole vers le ciel. »

La virtuosité des musiciens est à l'honneur dans ce mouvement où la vitesse d'exécution est extrêmement élevée. Les questions et les réponses fusent de toutes parts, dans des combinaisons de rythmes de plus en plus complexes. Les vagues mélodiques déferlent et les éclairs rythmiques jaillissent de partout, cela donnant lieu à un dialogue extrêmement virtuose entre les musiciens. L'émotion du *raga* est ici portée à son paroxysme et envahit en théorie autant les musiciens que le public. Le final souvent brusque, donne un ultime frisson et dans le silence vibrant, le *raga* accompli, retourne d'où il était venu, vers le silence.

Cette description de l'élaboration d'un *raga* correspond tout à fait à l'élaboration que réalise Charlemagne Palestine dans la plupart de ses œuvres, ce qui ne semble pas étonnant puisque Palestine reçut les enseignements du maître indien Pandit Pran Nath. Si on prend les deux exemples que nous citons le plus depuis le début de ce travail de thèse, les pièces *Schlingen-Blängen* pour orgue et *Strumming Music* pour piano, nous pouvons trouver de troublantes similitudes

entre les œuvres contemporaines de Palestine et cette musique indienne issue d'une tradition millénaire. Son œuvre pour piano *Strumming Music* s'entame par l'égrènement de quelques notes, dans une démarche résolument modale qui à l'instar du moment de l'*Alap*, s'apparente à une sorte de prélude destiné à poser une atmosphère propice pour l'auditeur à une rentrée en douceur dans l'œuvre. Puis le jeu de répétition en croches des octaves et des quintes s'entame dans un jeu rythmique, à l'instar de ce qui se passe dans le second moment du *raga*, le *Jod*. Enfin, Palestine développe ce jeu rythmique entre ses deux mains, complexifiant les rapports harmoniques et rythmiques dans une forme de virtuosité percussive et très éprouvante physiquement, cela réalisé à un tempo assez soutenu, avant de laisser l'œuvre s'évanouir relativement brutalement dans le silence. On retrouve ici les caractéristiques du troisième moment du *raga*, le *Jhala*. On peut faire le même type de correspondance avec *Schlingen-Blängen* pour orgue. Toute l'introduction de la pièce consiste en une mise en place d'une atmosphère par le placage de l'accord initial auquel s'ajoute progressivement quelques touches bloquées de l'orgue qui épaississent cet accord primordial. Cela correspondrait à l'*Alap*. Puis, lorsque Palestine complexifie la nappe sonore, des rythmes internes à cette nappe résultant de la superposition des strates sonores apparaissent, on pourrait rapprocher cet effet du *Jod*. Enfin, lorsque la nappe sonore a atteint son climax de complexité, l'orgue semble s'emballer comme dans le *Jhala*, l'oreille se perd dans un dédale de complexité rythmique et harmonique, même si Palestine « triche », il n'atteint pas cette complexité grâce à une approche virtuose de l'orgue, il l'atteint par le jeu de superpositions harmoniques trop riches et denses pour être entièrement comprises par l'oreille humaine, qui traduit cette immense masse sonore par une multitude de mélodies et de rythmes perçus. Cela dit, l'effet obtenu semble bien correspondre au troisième mouvement d'un *raga*, et comme dans ce dernier, la pièce s'en retourne au silence, relativement brutalement par rapport à la durée du développement de l'œuvre. Ainsi, nous percevons ici en profondeur l'influence prépondérante de la musique indienne dans la démarche de

Palestine.

Le drone est un élément essentiel de la musique indienne. On le retrouve dans la musique classique du nord et du sud, dans la musique folklorique populaire et même aujourd'hui dans de nombreuses chansons de films. Parfois, il est apporté par des instruments et instrumentistes spécifiques, d'autres fois on le retrouve dans la partition des instruments mélodiques. Les instruments de percussion sont aussi souvent réglés de manière à renforcer le drone. Peu importe ce qu'il apporte, le drone a une fonction vitale dans la musique indienne.

- La fonction du drone

La fonction du drone est d'apporter une base harmonique ferme à la musique. Bien que ce ne soit pas forcément intuitif pour nous occidentaux qui sommes habitués au système tonal, ce n'est pas très compliqué à comprendre. Un contraste entre musique indienne et musique occidentale est un bon moyen d'illustrer la fonction du drone.

Dans la musique occidentale, la tonique est implicite dans la structure de la gamme. Il y a étonnement très peu de modes utilisés dans la musique occidentale, donc l'esprit calcule inconsciemment les intervalles entre les notes (ton, demi-ton etc.) et utilise cette structure pour identifier la tonique. Les nombreux modes utilisés dans la musique indienne rendent cette technique quasiment impossible. Puisque l'on peut virtuellement trouver n'importe quelle combinaison d'intervalles, il est clair qu'il est nécessaire d'utiliser un autre procédé d'identification de la tonique.

C'est le drone qui a pour fonction d'établir la tonique sans ambiguïté. Le son continu d'une ou de plusieurs notes sert de base harmonique à la performance. En plus de clarifier la structure de la gamme, cela rend possible le développement de modes incroyablement complexes. Ces explorations modales sont possibles grâce aux subtiles

et pourtant profonds phénomènes harmoniques. Ces phénomènes harmoniques sont très bien expliqués en des termes Helmotziens. Comme nous l'enseigne Nazir Jairazbhoy dans son ouvrage *The rags of north indian music : their structure and evolution* : « différents niveaux de consonance et de dissonance résultent de l'interaction physique entre les tons de la mélodie et les tons du drone. »³³²

- Les composantes du drone

Les drones indiens recouvrent différentes réalités, d'une simple note à toutes les notes de la gamme. La complexité du drone est un point important au niveau du ressenti de la performance.

L'expression la plus simple d'un drone consiste en une seule note répétée en boucle. Lorsqu'une seule note est utilisée, elle doit être le *Sa* (*shadaj*, soit la tonique) de la pièce. On retrouve ces notes isolées dans la musique populaire (avec l'utilisation de l'ektars par exemple) mais parfois on peut les retrouver dans la musique classique. Une simple note est tout ce dont on a besoin pour définir la modalité de la pièce.

Des effets harmoniques plus compliqués peuvent être produits en utilisant deux notes dans le drone. La musique Hindoustani ainsi que la musique carnatique (la musique traditionnelle d'Inde du sud) ont tendance à utiliser le premier et le cinquième degré (*Sa-Pa*) comme drone. La musique populaire, d'un autre côté, permet de nombreuses autres combinaisons. Le *dotar* (qui est un luth traditionnel) par exemple peut s'adapter à de nombreux intervalles.

Occasionnellement, les drones peuvent être encore plus complexes. Par exemple, des *tampuras* à cinq, six ou même sept cordes sont disponibles et produisent bien plus qu'un drone en *Sa-Pa*.

Le *surmandal*, qui est une cithare destinée à l'accompagnement des chanteurs,

³³² Nazir JAIRAZBHOY, *The rags of north indian music : their structure and evolution*, Bombay, Popular Prakachan, 1995.

avec une fonction purement modale, contient toutes les notes de la gamme réparties sur plusieurs octaves. Bien que ces drones très riches soient disponibles, on a tendance à les utiliser judicieusement, sinon la performance devient confuse et les modes indistincts.

- Drones et Rythme

Dans la musique indienne il existe un lien fort entre l'accompagnement du drone et l'accompagnement rythmique. Il est très normal de donner à un instrument ou à une partie d'un instrument une fonction de support rythmique ou de drone. Les *ektars* et les *dotars* peuvent être considérés comme des instruments rythmiques ou des instruments de drone puisqu'ils assument ces deux fonctions. On peut dire la même chose des cordes *chikari* du sitar ou des cordes *thalam* du vina. Même le *mridangam* et le tabla, qui sont considérés par beaucoup comme étant les instruments rythmiques par excellence, portent la tonique dans un drone continue tout au long de la performance. On s'aperçoit alors qu'il y a peu d'instruments spécifiquement consacrés au drone (comme le *tampura* ou le *surpeti*) comparé au nombre d'instruments ayant la double fonction. Cela montre à quel point le drone est au cœur de la pensée musicale indienne.

- Le drone et le Rag

Il est approprié de concentrer la réflexion sur l'utilisation des drones dans divers *ragas* nord-indiens. Jusqu'ici les drones furent évoqués en des termes assez larges mais il est désormais adéquat de restreindre notre centre d'intérêt.

Dans la musique hindoustanie, le drone est souvent pensé comme un dispositif musical à deux notes. D'un point de vue pratique, il est facile de le voir comme étant composé d'un drone primaire et d'un drone secondaire. Le drone primaire sera le Sa (la tonique), à quoi l'on rajoute une autre note qui sera le drone secondaire.

Le drone primaire doit obligatoirement être le *Sa*. On peut trouver plusieurs drones *Sa* différents répartis sur plusieurs octaves. Par exemple, un instrument à cordes comme le sitar peut avoir plusieurs cordes réglées sur le *Sa* à différentes octaves, mais au moins un *Sa* doit être présent. On ne peut jamais complètement retirer le *Sa* d'un *raga*, tout comme on ne peut jamais priver le drone du *Sa* non plus. Pour faire le lien avec la musique de Palestine, il est intéressant de noter que ce dernier remplit ses drones de la tonique (si tenté que cette appellation possède un sens au sein d'une musique qui n'est pas tonale au sens classique du terme). Dans l'exemple de *Schlinglen-Blängen*, le *fa* à partir duquel se développe toute la pièce est présent à différentes octaves. Il en est de même du *mi* de *Strumming Music* que Palestine double systématiquement à l'octave. Mais revenons à la musique indienne.

Libre à l'artiste de choisir son drone secondaire. Si la note est mal choisie, elle peut complètement détruire l'ambiance du *raga*. Heureusement, une astuce efficace est d'utiliser le cinquième degré (*pancham*). Cela fonctionne si souvent qu'il n'y a pas besoin de réfléchir. Utiliser le *Pa*, donc la dominante en terme de musique tonale, est la situation la plus courante. C'est d'ailleurs à partir de ce drone composé de la tonique et de la dominante que Palestine structure les deux œuvres citées avant. En effet, *Strumming Music* se développe à partir d'une répétition de *mi* et *si*, alors que *Schlingen Blängen* débute sur un accord composé de *fa* et *do*.

Au premier abord, le drone dans la musique indienne peut sembler trivial mais il ne l'est certainement pas. Le drone est nécessaire pour définir la modalité de la pièce. Parfois c'est très simple. D'autres fois, cela requiert une compréhension assez profonde de la structure du *raga*.

On comprend ici la finesse et la complexité de ce système qui fut une véritable source d'influence pour les pionniers de la musique drone occidentale que furent La Monte Young et Palestine sans pour autant que ce dernier ne reprenne cette

complexité à son compte. C'est davantage le ressenti qu'il a eu de cette approche musicale qui se retrouve dans ces propres pièces utilisant elles aussi les drones et les micro-intervalles. Nous continuerons notre propos en montrant rapidement comment la musique drone évolua en tant que genre à part entière et également comment les drones s'immiscèrent dans divers genres musicaux occidentaux, puis sera exposé le parcours de quelques artistes qu'il nous semble indispensable d'associer à Palestine et à ce genre selon nous distinct du minimalisme qu'est la musique drone.

3. *De l'utilisation de drones dans la musique contemporaine et les musiques actuelles à l'avènement de la musique drone, une proposition de définition.*

La musique drone est souvent définie de nos jours de la façon suivante :

« Dans le monde occidental, le drone devient un genre en soi après la Seconde Guerre Mondiale, période à laquelle les musiques traditionnelles, notamment d'Inde, connurent une diffusion beaucoup plus large. Le drone va alors devenir un véritable genre musical appelé... *drone music* dont un bourdon aux variantes tenues et très lentes est l'élément central (voir l'unique élément de la composition). La *drone music* est à la fois minimaliste (elle est d'ailleurs considérée comme un courant de la musique minimaliste à tort selon nous pour les raisons précédemment cités dans ce travail) car ne reposant souvent que sur un unique instrument ou une onde sonore générée électroniquement et maximaliste dans le sens où elle ne laisse aucune place à la respiration, au silence. »³³³

³³³ Définition consultable ici : <http://www.linflux.com/2013/drone-du-bruit-a-la-musique/#> [consulté le 29/12/2016].

Cette opposition entre les termes minimal et maximal est intéressante car elle montre à elle seule toute l'ambiguïté de la notion de musique drone. En effet, comment un genre musical peut à la fois être considéré comme minimal et maximal ? Il y a ici un non-sens qui confine à l'absurde, non-sens dû selon nous aux malentendus persistants qui existent dans la définition du minimalisme qui furent mis en lumière dans la première partie du mémoire. Comme le montre la citation suivante, cette ambiguïté est aussi due au fait que La Monte Young qui est considéré comme le père du minimalisme musical, pour les raisons explicitement clairement dans la première partie de ce travail, est aussi considéré comme le fondateur de la musique drone.

« La figure historique de la musique drone est La Monte Young. Outre Webern ou le jazz, La Monte Young se dit aussi inspiré par le gagaku ou le tamera de Pandit Pran Nath. La Monte Young a toujours considéré la musique de drone comme un terrain fertile à l'exploration et à l'appropriation. Pour son œuvre *Composition 1960 #7* qui tient en 2 notes (*si, fa* dièse), il inscrit "à tenir pendant une longue durée" sur la partition.³³⁴[...] Mais sa composition la plus emblématique du genre reste *Trio For Strings* : le *do* dièse de l'alto en ouverture dure 4 minutes et demie, sans vibrato, le frottement de l'archet se faisant le plus doux possible pour donner un effet de masse, et empêcher toute progression mélodique. Mais La Monte Young était aussi influencé par le bourdonnement des centrales électriques qu'il avait découvert dans son enfance dans la campagne de l'Idaho : la première de ses soirées d'improvisation du *Theater of Eternal Music* s'intitula *The second dream of the high-tension line stepdown transformer* (le deuxième rêve du transformateur-réducteur de ligne à haute tension). Le *Theater of Eternal Music* devint un collectif dans lequel on trouvait la « chanteuse » Marian Zazeela, le musicien-poète Angus MacLise, le compositeur et violoniste Tony Conrad, John Cale à la guitare et au violon : le drone restait l'assise principale de leurs improvisations. »³³⁵

La Monte Young se retrouve ainsi considéré comme pionnier de la démarche

³³⁴ A noter qu'il s'agit une fois encore d'une quinte identique à un drone *Sa-Pa* en musique indienne.

³³⁵ L'Influx, « drone: du bruit à la musique ». Disponible via : <http://www.linflux.com/2013/drone-du-bruit-a-la-musique/#>

drone, notamment pour l'influence qu'il aura sur toute la scène rock underground new-yorkaise de la fin des années 60 et du début des années 70 qui démocratisa l'utilisation de drones au sein de formations musicales amplifiées.

- Le drone dans le rock

Voici comment peut être résumé l'introduction de l'utilisation de drones dans la musique rock :

« C'est entre autre par l'intermédiaire de John Cale et d'Angus MacLise (membres du *Theater of Eternal Music*) que la musique contemporaine influença le rock d'abord au sein de *The Primitives* puis du fameux *Velvet Underground*. La *drone music* est omniprésente dans le premier album du groupe : la note tenue tout au long de *Heroin* rappelle par exemple le travail de La Monte Young mais aussi sur *Loop* ou *Venus in furs* grâce au violon de John Cale qui poursuivra cette démarche dans ses productions pour les *Stooges* (*We will fall*) ou de *Nico* (*Frozen Warnings*). La guitare de son compagnon Lou Reed n'est pas en reste notamment sur les expérimentations de l'album *Metal machine music* dans les crédits duquel il parle du drone et de ses "possibilités harmoniques chères" à La Monte Young. Le premier album du *Velvet Underground* ne fût reconnu que tardivement comme une œuvre essentielle, noyé à sa sortie par la *beatlemania*. Les *Beatles*, eux-mêmes, étaient influencés par la musique indienne et les expérimentations musicales qu'ils mirent en pratique notamment à travers *Tomorrow never knows*, titre basé sur un drone de tampura et des techniques d'enregistrement inédites pour l'époque (sur l'album *Revolver*, sorti en août 1966). Autre scène et autre pays sensible aux musiques expérimentales, l'Allemagne et la scène dite *krautrock* qui joue énormément de la répétition et de la durée et dont les représentants les plus versés dans l'électronique vont poser les jalons de l'*ambient*, musique électronique atmosphérique et aux développements harmoniques lents, en se servant du drone comme *Tangerine Dream* sur son album *Zeit*. Toutes les scènes rock expérimentales, allant de la *no-wave* à la *noise* utiliseront des drones que ce soit Tony Conrad (*Dream Syndicate / Theater of Eternal Music*) ou Glenn Branca (*Theoretical Girls*). Même dans les sphères moins expérimentales, on peut percevoir la présence du drone dans le *shoegaze*, la *noisy-pop* ou le rock psychédélique de *My Bloody Valentine*, *Jesus & Mary Chain* ou *Spacemen 3*, *Spectrum*, *Spiritualized*, formations qui créaient un véritable

mur du son, masse sonore compacte jouant de la réverbération. Ponctuellement, le procédé est utilisé chez des artistes aussi connus que *Radiohead*, *Aphex Twin*, *Kraftwerk*, *Miles Davis* ou *Wilco* (sur la ballade au piano *Less than you think* qui finit par un drone de plus de 10mn). »³³⁶

Ainsi, il est clair qu'il y a eu vase communicant entre une partie de la scène musicale expérimentale américaine et une partie de la scène rock underground, ce qui offrit de fructueux métissages de démarches musicales tout au long de cette période. Ainsi, les drones furent de plus en plus utilisés jusqu'à donner son appellation à un genre musical ou plutôt à ce stade de notre réflexion, à un sous-genre du minimalisme musical.

- Musiques drone

Le genre « musique drone » apparaît donc pendant les années 70, et il fut choisi de retranscrire la citation suivante afin de montrer que sa définition s'expose au même genre de largesse que celle proposée pour la musique minimaliste :

« Enfin, le drone, après avoir été un élément de musiques traditionnelles, un genre musical, un procédé utilisé ponctuellement dans les musiques expérimentales puis actuelles deviendra un qualificatif adossé à toutes sortes de musiques allant du metal à l'*ambient* en passant par la techno : l'electro noise de *Merzbow*, le dark ambient de Thomas Köner, Demdike Stare, William Basinski ou Tim Hecker... La drone techno de *Silent Servant*, *Sandwell District*, *Mountains* ou *Regis*... La pop planante et froide de Queens ou Majical Cloudz...Le drone doom/metal de *Earth*, *SunnO*)), *Nadja* ou *Locrian*...Le drone rock et psyché de Bardo Pond, Barn Owl, Belong, Skull Defekts ou Boris, les expérimentations guitaristiques de Fennesz ou Oren Ambarchi, même la chanson française à travers l'album "Le fil" de Camille (un bourdon vocal qui court tout le long du disque et qui sert de fil rouge), les bandes originales de film : *Eraserhead* de David Lynch ou la bande-son du film *Melancholia* de Lars Von Trier caractérisée par le bourdonnement de la planète « ennemie » qui se rapproche). »³³⁷

³³⁶ L'Influx, « drone: du bruit à la musique ». Disponible via : <http://www.linflux.com/2013/drone-du-bruit-a-la-musique/#>

³³⁷ *Ibid.*

À ce stade de notre réflexion, nous sommes confrontés avec le concept de musique drone au même problème que Nyman avec son concept de musique expérimentale ou Johnson avec celui de musique minimaliste. Il nous apparaît que la musique drone comme considérée ci-dessus englobe bien trop d'expressions musicales tout à fait différentes les unes des autres, sous prétexte qu'à un moment de leur élaboration il y a un drone donc un son continu ou un continuum sonore qui sont employés. Or, il est difficile de se satisfaire d'une définition si englobante et aussi peu précise après l'avoir reproché à Nyman et Johnson pour leurs définitions respectives des musiques expérimentale et minimaliste. Aussi, après ce tour d'horizon assez complet de la notion de drone comme elle est communément perçue aujourd'hui, nous posons l'hypothèse suivante qui tentera de réduire à son extrême essence la définition de la musique drone afin de la rendre plus précise, et de donner corps à ce genre musical afin de pouvoir le considérer comme autonome des musiques minimalistes et expérimentales bien que partageant des racines communes ainsi que certaines caractéristiques. Voici la définition que nous proposons de la musique drone : la musique drone consiste en une musique dont le développement sonore est basé exclusivement sur l'élaboration d'un continuum sonore, réalisé à l'aide d'instruments acoustiques ou électroniques, donnant à entendre les battements des fréquences harmoniques et les harmoniques partielles supérieures engendrés par la superposition des différentes strates sonores constituant le continuum initial. Toute intervention autre que celle de l'élaboration du continuum sonore (continuum sonore élaboré par ajout ou soustraction de strates ou modification du timbre ou du grain par le recours à des effets électroniques ou des modes de jeu) de la part du compositeur ou de l'interprète visant à modifier intentionnellement la hauteur ou le rythme de la musique exclut cette musique du champs de la musique drone. La musique drone est donc par définition amélodique et arythmique, et est exclusivement centrée sur les résonances harmoniques mises en jeu lors de l'accumulation de strates de continuum sonore. Dans les cas extrêmes, il ne peut y avoir qu'une seule strate.

Les possibles rythmes et mélodies perçues par l'auditeur d'une œuvre drone sont tout à fait fortuites et résultent de façon non intentionnelle de la superposition des strates sonores.

Cette définition se base sur l'expertise qui a été faite des termes expérimental et minimaliste. Rappelons-nous qu'une œuvre expérimentale est basée sur le processus plutôt que sur le résultat et qu'elle remet totalement en question l'élaboration classique d'une œuvre musicale : le compositeur ne fixe plus les hauteurs, le rythme, ou la dramaturgie musicale, mais propose un cadre dans lequel la pièce se déroule dans une certaine forme d'autonomie. Par rapport au terme minimaliste, nous avons vu que ce terme correspond à une certaine politique vis à vis du matériau sonore mis en jeu, matériau qui se veut minimal soit par l'utilisation de boucles ou motifs dans la musique répétitive soit justement par l'utilisation de sons continus dans ce qui deviendra très vite la musique drone. Nous pensons donc que la musique drone, tout en prenant ses racines dans les démarches expérimentales et minimalistes, devient un genre autonome en soit lorsqu'une œuvre correspond à la définition que vous avons donnée au-dessus. La musique drone découle des premières approches minimalistes qui elles-mêmes découlent plus ou moins par réaction des premières approches expérimentales.

Cette définition nous permet de clairement délimiter le genre « musique drone », car elle permet d'exclure de ce dernier toutes les musiques qui certes ont recours à un drone (à un bourdon ou un continuum) mais parmi d'autres éléments qui les caractérisent davantage. Prenons deux exemples parmi ceux que nous avons cités lors de notre première explication de ce qu'est la musique drone. Si on prend l'exemple des groupes de rock, de pop, de métal etc qui utilisent des drones, comme *The Velvet Underground*, force est de constater que le drone est un élément parmi d'autre constituant cette musique qui pourrait d'abord se définir comme étant rock. De même avec *SunnO)))* qui certes dépasse largement les frontières traditionnelles du métal mais qui en respecte tout de même certains codes. Il ne s'agit pas pour nous de définir ce qu'est le rock ou le métal, car ces

sujets pourraient faire à eux seuls l'objet d'une thèse, mais ces deux exemples (nous aurions pu prendre tous ceux cités en amont) montrent qu'utiliser un drone n'est pas synonyme de faire de la musique drone. Dans le cas du *Velvet Underground* le groupe a également recours à des rythmiques traditionnelles et typiques du rock, jouées par la batterie qui vient découper le temps musical de façon régulière. Cette notion de métrique est tout à fait étrangère à la musique drone selon la définition que nous avons proposée. De même, on y retrouve des mélodies, donc une distribution volontaire et organisée des hauteurs. Cela rentre également en contradiction avec notre définition. Il en est de même avec le groupe *SunnO)))* qui certes s'est débarrassé de la batterie afin de plonger au maximum les auditeurs dans le son de leurs guitares et basses saturées, mais ces dernières respectent tout de même une « partition » dans le cadre de morceaux composés à l'avance, d'une façon classique pourrions-nous dire. Certains morceaux sont même accompagnés d'une voix avec des paroles ce qui en fait des chansons, au sens très large et expérimental du terme. On ne peut pas qualifier de musique drone l'ensemble des musiques faisant appel à un drone, la musique drone est une musique exclusivement basée sur l'utilisation de drones, sans rythmique ni hauteur définies à l'avance, respectant la notion de processus et d'évolution quasi autonome du son, cette notion d'autonomie de l'œuvre étant héritière de l'approche expérimentale.

Cela étant posé, il s'agit dorénavant de mettre en avant quelques artistes qui selon nous pratiquent la musique drone comme nous venons de la définir. Selon notre hypothèse, Charlemagne Palestine rentre dans cette catégorie. Il s'agit dorénavant de mettre en avant une autre musicienne qui apparaît comme l'une des artistes dont la démarche semble la plus proche de Palestine, avec bien sûr de nombreuses nuances. Il s'agit d'Éliane Radigue dont nous tâcherons dans les lignes suivantes de présenter le travail et de montrer en quoi sa musique semble correspondre à la définition proposée ici de la musique drone.

C. RÉFLEXIONS AUTOUR DE QUELQUES ARTISTES ASSOCIÉS À LA MUSIQUE DRONE

1. *Éliane Radigue*

Éliane Radigue est née le 24 janvier 1932 à Paris. Dès son plus jeune âge elle s'intéressera à la musique en prenant des cours de piano et de harpe. Elle se maria très tôt avec l'artiste peintre Arman et aura très vite trois enfants, elle accoucha du troisième à seulement 23 ans. Cette précision biographique paraît pertinente dans la mesure où ce rôle de mère a pu influencer la carrière de l'artiste, qui devant assurer ses obligations travailla beaucoup chez elle et ne sera pas dès le début de sa carrière particulièrement portée sur les représentations en concert. Son travail de compositrice commença à prendre réellement forme lorsqu'elle découvrit la musique de Pierre Schaeffer et à travers elle la musique concrète. Elle explique cette découverte comme suit :

« J'ai découvert Pierre Schaeffer par la radio que j'écoutais chaque matin. Ça m'a scotché. Mais avant je m'amusais avec le dodécaphonisme et la musique sérielle. Mais ça ne me satisfaisait pas sur le plan émotionnel et musical. J'essayais toujours de garder une relation harmonique dans mes séries, en fait je n'aimais pas la dissonance qui est le principe du dodécaphonisme. C'était frustrant et je faisais ça comme si maintenant je faisais des sudoku ou des mots croisés. La découverte de Schaeffer fut comme une porte qui s'ouvrait pour moi, je pris conscience que tout pouvait devenir musique. J'habitais à Nice à l'époque et par exemple j'étais fascinée par le bruit des moteurs d'avion, celui des caravelles proposaient une véritable symphonie si l'oreille sélectionnait les hauteurs à l'intérieur du son. J'avais donc découvert ce mode d'écoute attentive à tous les sons et à leur donner un sens. J'ai eu la chance de rencontrer Pierre Schaeffer en 1954 tout à fait par hasard. J'ai rencontré Schaeffer lors d'une rencontre autour de Lanza del Vasto. Une amie me le présenta et il m'accepta au studio d'essai à l'époque où il dirigeait le Sojasom et c'est Pierre Henry qui travaillait au studio de la rue de l'université, studio historique puisque c'est là

que les premières émissions après la libération furent données. C'est là où j'ai commencé à apprendre l'utilisation du studio. »³³⁸

A travers ces quelques mots, Radigue montre d'emblée son attachement au son, son besoin de construire sa musique par rapport au son et non par rapport à une organisation formelle qu'elle critique à travers la pensée dodécaphonique. Elle appréhende donc la composition dans la continuité de l'approche concrète de Schaeffer qui, nous l'avions vu en première partie de thèse faisait partie des premières approches expérimentales, même s'il s'agissait d'une approche bien différente de celle de Cage. Si elle fit dès le début des années cinquante la découverte des possibilités offertes par l'utilisation du studio, Éliane Radigue fut contrainte par ses obligations de mère mais également par la brouille qui eut lieu entre Pierre Henry et Pierre Schaeffer de se détacher de son activité de compositrice de 1957 à 1967. Selon ses propres dires elle était « out » durant cette période et malheureusement il ne reste point de trace des compositions qu'elle réalisa avant cette période de retrait. Durant cette retraite des studios, Radigue se replonge dans l'utilisation de la harpe et du piano. Ce premier retour aux instruments acoustiques n'est pas anecdotique même si aucune pièce n'en résulte véritablement mais il prendra tout son sens de nombreuses années plus tard quand la compositrice créera pour instruments acoustiques, notamment la harpe. Mais pour en revenir à la genèse de son travail de compositrice il faut arriver à l'année 1967. Éliane Radigue se sépare d'Arman et proposera sa première composition, la première qui mettra en jeu l'utilisation de *feedbacks* et de systèmes de bandes infinies se désynchronisant dans le temps :

« Pendant les 10 ans où je n'avais pas accès aux techniques qui m'intéressaient je continuais à naviguer dans ma tête, mon envie, mon désir, et à développer des choses qui font qu'en 66/67 je devins l'assistante de Pierre Henry, du coup j'essayais de rattraper le temps

³³⁸ Éliane RADIGUE, in «L'Entretien infini - Éliane Radigue – Conversation avec Hans Ulrich Obrist », 2014, disponible ici : <https://www.youtube.com/watch?v=l6gncKkp34E>

perdu. [...] Ma première pièce arrive suite à ma séparation avec Arman en 67. J'eus la chance de travailler avec Pierre Henry qui était en panne d'assistante et qui m'a prise tout de suite. Ma première pièce s'intitule *jouet électronique*. Elle fut à l'époque diffusée par Michel Chion à la radio. Ma toute première période contient 17 opus, le dernier s'intitulant opus 17. Quasiment toute cette période existe en disque. [...] Pierre Henry m'avait donné deux vieux tolanas, c'était deux vieux magnétos de la toute première génération de magnéto, des années 50, qui étaient loin d'être parfaits sur le plan technique d'enregistrement ou même de lecture mais qui étaient assez costauds pour supporter le feedback, et rien qu'en touchant un peu un potentiomètre de lecture ou d'enregistrement on pouvait faire évoluer le son. C'est là où j'ai trouvé le plaisir d'un travail qui se fait sur la pointe des pieds ou sur le bout des doigts. Et surtout de rechercher un certain type de son. »³³⁹

Dès les prémisses de son œuvre, Éliane Radigue se démarque de l'approche concrète traditionnelle comme énoncée par Schaeffer à l'origine. Chez Radigue, il s'agit moins de créer des objets sonores que de créer le son à sa source, dans son essence même, par le jeu de l'expérimentation.

L'une des préoccupations majeures de Radigue est de donner à sa musique une dimension d'intemporalité au sens où elle apprécie que ses œuvres s'affranchissent de l'écoulement normé du temps. La musique est souvent considérée comme art du temps, comme l'art de gérer le temps musical à l'intérieur de l'œuvre afin de lui conférer une forme. La temporalité musicale est intrinsèquement liée à sa forme. Pourtant chez Radigue et certaines de ses œuvres, on notera le désir d'émanciper son œuvre de la fixation dans le temps, c'est le cas avec certaines de ses installations. On y retrouve ici un goût pour l'aléatoire et l'impossibilité de fixer le discours musical dans une temporalité arrêtée qui n'est pas sans rappeler la démarche expérimentale. Éliane Radigue expose ici trois exemples de ces œuvres, qui se présentent sous la forme d'une installation, dont la temporalité est aléatoire :

³³⁹ Éliane RADIGUE, in «Éliane Radigue – IMA Fictions Portraits #4 », 2006, disponible ici : <https://www.youtube.com/watch?v=lcy5fLcAsQQ>, in «L'Entretien infini - Eliane Radigue – Conversation avec Hans Ulrich Obrist », 2014, disponible ici : <https://www.youtube.com/watch?v=l6gncKkp34E>

« Chez Lambert, l'installation consistait en une sorte de récapitulation de précédentes installations. La plus belle est au musée Pompidou de Metz. Dans une pièce entièrement blanche, il s'agissait de diffuser du son sans que les haut-parleurs soient visibles. J'en avais discuté avec Jean Larcade donc nous avons mis des panneaux en bois blancs derrière lesquels on avait fixé des *rolen star*, pour doubler le mur avec les enceintes derrière ce qui donnait la sensation que le mur lui-même diffusait le son. L'environnement sonore était basé sur trois bandes sonores plus ou moins désynchronisées ce qui signifiait qu'elles se renouvelaient continuellement. A un temps A, il aura fallu un temps infini pour revenir à ce temps A. Il n'y avait donc plus de repère car un son se retrouvait forcément dans un autre contexte, c'est donc ce que j'appelais une musique sans fin. [...] Il y a eu (*sigma*) $a=b=a+b$ qui est sur deux disques. Ces deux disques séparés correspondent à une face A et une face B, ils peuvent être joués à n'importe quelle vitesse et de façon superposée. Dans la galerie Lambert il y avait plusieurs de ces disques qui tournaient, il y avait un petit mixeur avec lequel les gens pouvaient s'amuser, changer les vitesses etc... C'est Giuseppe Englert qui en avait assuré la création à Côme en Italie, en 1970. Il fut donc le premier Dj de l'histoire car il n'y avait pas de dj à l'époque, or c'était un véritable travail de dj qu'il faisait. Je suis ravie aujourd'hui de lui rendre cet hommage. [...] Ma deuxième grosse période est à New York à l'université où Michael Tchaikovsky dirigeait le studio. Morton Subotnick y avait installé un synthétiseur Don Buchla. Je partageais le studio avec Rhys Chatham. C'est là où j'ai découvert la musique électronique. Au début, travailler avec le synthétiseur ne me convenait pas car je n'aimais pas l'idée des sons qui se faisaient tout seul, puis j'ai enfin découvert une toute petite zone dans laquelle j'ai pu commencer à m'épanouir. *Chry-ptus* est la première pièce de cette période. Elle fut créée le 6 avril 1971 à New York au *New York Cultural center*. *Chry-ptus* est une pièce pour deux bandes qui peuvent être jouées simultanément et subir une désynchronisation de 0 à 1 minute. On peut également jouer sur l'amplitude, on peut donc faire de multiples versions à partir de cela. »³⁴⁰

Le point commun entre ces trois œuvres décrites par Radigue est le fait que par essence elles ne sont pas figées dans une temporalité définitive. Pour la première installation dont parle la compositrice, *Chry-ptus*, c'est par la désynchronisation des bandes que l'œuvre peut être jouée dans des versions différentes où l'œuvre reste éternellement changeante dans le cas de la première installation évoquée par l'artiste. Dans le cas de (*sigma*) $a=b=a+b$ c'est au moment de l'interprétation que

³⁴⁰ Éliane RADIGUE, in «L'Entretien infini - Éliane Radigue – Conversation avec Hans Ulrich Obrist », 2014, disponible ici : <https://www.youtube.com/watch?v=l6gncKkp34E>

l'interprète déterminera la forme et même le contenu de l'œuvre puisqu'il y a le choix de jouer de façon superposée ou non les deux disques renfermant les deux versants de l'œuvre et ces disques peuvent être joués à la vitesse du choix de l'interprète. Il en découle ainsi une infinité de versions possibles. L'œuvre de Radigue ainsi pensée n'existe pas dans une forme définitive et arrêtée mais se définit par les possibilités d'existence qu'elle offre et surtout les sons qui y sont essentiellement rattachés. Les œuvres de Radigue se définissent par le processus d'élaboration et par les sons qu'elles mettent en jeu, mais surtout pas par une forme arrêtée car dans de nombreux cas ces formes peuvent être changeantes. Revenons sur les trois grandes phases de l'œuvre de Radigue. Il y a le premier moment de son œuvre, qui s'écoule de 1968 à 1971 où ses pièces sont composées de *feedbacks* et de bandes infinies se désynchronisant dans le temps. Il y a la deuxième période qu'ouvre la pièce *Chry-ptus*, qui révèle des pièces composées à partir du synthétiseur *Arp 2500* et de montages de bandes. Cette longue période s'écoulera de 1971 à 2001. Et depuis 2002, Eliane Radigue compose pour des instruments acoustiques comme la harpe ou le violoncelle. D'ailleurs à propos de cette problématique de la temporalité non figée dans l'œuvre de Radigue, nous pouvons signaler sa dernière série de pièces pour instruments acoustiques qu'elle introduit comme suit :

« Ma dernière pièce est inachevable par nature car sa conception structurelle se base sur des solos (il y en a maintenant 22). A partir de là, on organise des solos, des duos, des trios etc... Cela représente plusieurs milliers de combinaisons, alors voyez, ce sera donc définitivement inachevé et la pièce dont je vous parlais au début sera un des éléments de cette pièce, maintenant je suis dans la série *Occam Océan*. »³⁴¹

Cette série d'œuvres débute par la pièce *Occam I*, pour harpe. Depuis, Éliane Radigue a décliné cette idée du solo pour harpe à de multiples instruments, et

³⁴¹ Éliane RADIGUE, in «L'Entretien infini - Éliane Radigue – Conversation avec Hans Ulrich Obrist », 2014, disponible ici : <https://www.youtube.com/watch?v=l6gncKkp34E>

comme elle l'explique dans la précédente citation, elle organise à partir des différents solos tous les duos et trios possibles, cela tendant vers un nombre extrêmement élevé de possibilités. Ainsi, Radigue refait ici avec les instruments acoustiques ce qu'elle faisait en réalisant des pièces pouvant être jouées dans des versions différentes, en fonction des bandes diffusées et de leurs superpositions ou désynchronisations. Ici, Radigue réalise le même geste en transposant ces superpositions de bandes à des superpositions de nappes sonores qui émanent des instruments acoustiques, toujours dans cette recherche sonore passant par les continuums sonores.

Ces trois périodes sont traversées par les mêmes préoccupations. S'occuper d'abord et avant tout du son, l'affranchir et le libérer de la forme pensée en amont pour leur laisser prendre toute leur place et toute leur forme intrinsèque, même si pour les faire émerger, la compositrice élabore strictement son processus en amont de la réalisation de l'œuvre. On retrouve une façon de penser proche de celle de Charlemagne Palestine qui, après avoir pensé son processus en amont de l'exécution d'une pièce comme *Schlingen-Blängen*, déroule ce processus dans l'exécution en laissant aux sons leur autonomie au moment de se donner à entendre.

Cette disponibilité entière pour le son est primordiale pour Éliane Radigue et on retrouve cette préoccupation dans la manière dont elle pense la projection du son et sa directionnalité au moment du concert. Elle en parle comme suit lorsqu'elle aborde le moment de la répétition qui précède le concert :

« La répétition pour moi est importante, la salle, les haut-parleurs et leurs dispositions. La manière dont le son doit remplir toute la salle, chaque auditeur doit être confortable dans ce bain musical, ça c'est à la répétition car lors du concert le matériel et moi-même n'apparaissent pas. Quatre haut-parleurs tournés en croix, parfois dans des directions différentes, des techniciens m'ont parfois dit que c'était anti-acoustique, mais je m'en fiche si c'est ce que je veux, éviter la directionnalité du son. Dans chaque endroit de la salle c'est peut-être une histoire différente mais c'est quand même une histoire totale. C'est comme lorsque vous regardez à la surface d'une rivière, les

irisations montrent des récifs qui semblent les mêmes mais qui ne sont jamais vraiment les mêmes. On peut y voir le reflet du soleil ou la profondeur de l'eau, on peut être attiré sur la totalité et porter un regard de rêve ou être attiré par un petit coin et se faire son propre paysage. »³⁴²

Elle ajoute :

« J'ai toujours exigé pour mes concerts plusieurs heures de répétition. Dans une pièce, je mettais les haut-parleurs à chaque coin avec les droite/gauche en diagonale afin que cette paire droite/gauche soit partout. J'ai toujours trouvé absurde le fait que la meilleure place pour écouter un concert soit au milieu, et les autres alors ? En veillant à ce que le son vienne rarement directement, en tournant les haut-parleurs contre le mur. Cela dépend bien sûr de l'espace acoustique, il ne peut pas y avoir de règle pour cela. L'objectif est d'oublier les haut-parleurs et qu'il n'y ait que la présence sonore. Pareil en cachant la diffusion. Comme un coquillage, je voulais mettre l'auditeur comme s'il était à l'intérieur de la cavité sonore, comme s'il était à l'intérieur d'un violoncelle ou d'un piano. C'était l'espace résonnant qui devenait l'instrument, et l'auditeur se trouvait dans l'instrument. C'était en gros l'idée que j'avais. »³⁴³

On retrouve ici une idée qui apparaît comme fondamentale lorsqu'on parle de musique drone. L'auditeur doit être plongé dans le son, il doit se retrouver à « l'intérieur » pour reprendre le mot de Radigue. Cela nous évoque instantanément la démarche de Palestine qui fait la même chose avec une œuvre comme *Schlingen-Blängen*, il place l'auditeur à l'intérieur du son, il fait résonner l'église comme si l'église devenait l'instrument émetteur du son et que l'auditeur se trouvait au cœur même de l'instrument. Ce désir de placer l'auditeur au cœur du son apparaît comme commun aux deux musiciens et on peut faire l'hypothèse ici que ça sera le cas pour l'ensemble des musiciens réalisant de la musique drone.

Aussi est-il temps à présent de montrer les préoccupations d'Éliane Radigue par rapport à son œuvre qui apparaissent comme très proches de celles évoquées

³⁴² Éliane RADIGUE, in «Éliane Radigue – IMA Fictions Portraits #4 », 2006, disponible ici : <https://www.youtube.com/watch?v=lcy5fLcAsQQ>.

³⁴³ Éliane RADIGUE, « l'entretien infini », *doc. cit.*

constamment par Charlemagne Palestine.

Éliane Radigue livre que selon elle « les sons continus sont le meilleur moyen pour entretenir et développer ce jeu des partiels, ces sortes de petites pulsations très lointaines ou ces petits battements très lointains ou ces jeux d'harmoniques et c'est ça qui est fascinant. »³⁴⁴ Aussi pouvons-nous en déduire que c'est pour donner à entendre à l'auditeur ces jeux de partiels, d'harmoniques et de battements que Radigue décida de construire ses œuvres musicales sur des continuums sonores. D'ailleurs elle poursuit en affirmant que « ces sons sont comme un miroir mental, il reflète l'humeur dans laquelle on est sur le moment. Si on s'abandonne à l'écoute ils ont un pouvoir de fascination, très magnétique. J'ai toujours écouté ces sons avec un infini respect. »³⁴⁵ On retrouve dans ces termes la notion d'abandon, s'abandonner dans le son. L'esprit ne doit pas chercher à comprendre ou à saisir ce qui lui est donné à entendre, il doit s'y abandonner. En aucun cas Radigue ne donne des structures musicales, ou des formes à entendre, du moins pas dans le moment de l'écoute de l'œuvre, elle donne du son, des sons à entendre qui doivent en eux-mêmes faire voyager l'auditeur, le fasciner, peut-être le sublimer. Encore une fois cela semble très proche de la démarche de Palestine, qui, lorsqu'il élabore une pièce se pense comme le premier auditeur de cette dernière et s'y abandonne pour tenter de mieux rentrer dans le son, dans un perpétuel aller-retour entre sa posture de musicien acteur de la pièce et de celle d'auditeur que nous avons décrite dans la première partie. Palestine est à la recherche du « son d'or », ce son divin qui semble poindre lorsque toutes les harmoniques se mélangent et se tissent pour former des nappes sonores presque irréelles à l'oreille humaine. Radigue ne semble pas loin de cette recherche lorsqu'elle affirme que : « ma quête d'une vie dans le son est cette recherche de l'âme, de l'esprit du son, dans tous ces partiels, les subharmoniques, les harmoniques, etc... Ce qui nous affecte c'est cette richesse, cette résonance. »³⁴⁶ Les deux musiciens sont en quête, l'un parle de

³⁴⁴ Éliane RADIGUE, in Anaïs Prosaïc, « L'écoute virtuose », France, La Huit, 2011.

³⁴⁵ Éliane RADIGUE, in «Éliane Radigue – IMA Fictions Portraits #4 », 2006, disponible ici : <https://www.youtube.com/watch?v=lcy5fLcAsQQ>

³⁴⁶ Éliane RADIGUE, in Anaïs Prosaïc, « L'écoute virtuose », France, La Huit, 2011.

« son d'or », l'autre de l'esprit du son, de son âme, mais on cerne bien qu'il y a ici une préoccupation qui va au-delà de la rationalité, de la matérialité, au profit d'une quête évidente de spiritualité qui passerait par le son, la physicalité du son.

On ressent bien dans le cas d'Éliane Radigue qu'il y a comme chez Palestine une recherche de l'infini, la quête d'une musique trop grande pour être mise à plat dans les deux dimensions du papier de la partition. D'ailleurs, autre point commun crucial entre les deux musiciens, c'est l'inexistence de partition concernant leurs œuvres. S'il fut vu avant que Palestine avait très vite abandonné la partition qu'il utilisa de façon très succincte dans de rares pièces de jeunesse d'inspiration fluxus, la problématique chez Radigue est encore différente. Il y avait pour ses pièces pour bande ou pour synthétiseur des partitions, qui se présentaient comme des conducteurs ou des pense-bêtes pour la compositrice elle-même et non pour un interprète, elle en parle comme suit :

« J'avais fait une exposition avec mes *scores* [partitions] à la galerie Chantal Darcy. C'était aussi une éditrice de musique, elle a édité Terry Riley. Une musique à moi passait en permanence dans la cave de sa galerie et des graphismes de l'élaboration de cette pièce étaient accrochés au mur. Mais il y eut une inondation et tout fut perdu. Mes *scores* étaient pour ma mémoire. Mais aujourd'hui elle n'existe plus. »³⁴⁷

Cette anecdote nous enseigne deux choses primordiales : les partitions qu'élaborait Radigue étaient destinées à sa mémoire, il ne s'agissait pas de partitions destinées à servir de moyen de transmission pour l'interprétation. Mais lorsqu'elle aborde les œuvres du troisième grand moment de sa carrière de compositrice, le moment qui correspond à sa période de composition pour instruments acoustiques, électroacoustiques et surtout pour instrumentistes, elle ne travaille pas à l'aide de partition au moment de transmettre et de répéter les œuvres à ses interprètes, comme elle l'explique ici :

³⁴⁷ Éliane RADIGUE, in « L'entretien infini ».

« Je n'écris pas pour un instrument, j'écris pour un instrumentiste qui joue d'un instrument. Les pièces leurs appartiennent, il n'y a qu'eux qui puissent les jouer, mais ils sont autorisés à les transmettre. Elles ne peuvent se transmettre que par l'oralité, on ne peut pas les écrire. »³⁴⁸

Rhodri Davies, le harpiste pour qui Eliane Radigue a conçu *Occam I* pour harpe, ajoute ceci : « Éliane ne m'a pas donné de partition, juste le minimum d'indications orales par rapport à chaque son. »³⁴⁹ Kasper Toeplitz, pour qui Radigue a écrit sa première pièce pour instrument et instrumentiste ajoute ceci, en parlant de l'œuvre *Elemental II* pour basse électrique et ordinateur : « ce que dit Radigue, c'est que la partition maintenant c'est moi puisque la musique est basée sur l'écoute. »³⁵⁰ Et nous pourrions conclure par cette citation de la compositrice française : « Le parcours avec l'interprète est très ouvert et très libre, il ne peut se faire à partir de partition, ça se fait à partir de mots, à partir de sons. C'est un guide, on ne fait pas n'importe quoi. »³⁵¹

Ici, Radigue affirme que sa musique ne peut s'inscrire dans la partition, même lorsqu'elle l'a fait jouer par une tiers personne comme c'est le cas dans ses œuvres pour instruments acoustiques. En effet, l'œuvre naît de l'écoute des sons, de l'écoute de l'instrument au service de l'idée qu'a la compositrice, car comme dans le cas de Palestine, le processus et la forme de l'œuvre existent bien en amont de sa réalisation comme l'affirme Radigue : « j'ai une vision très claire et très élaborée de ce que j'ai envie de faire. Je travaille longtemps d'abord à cette élaboration avant de commencer à faire des sons. Ce qui fait qu'après les sons viennent tout seuls, d'eux-mêmes, ils sont là. »³⁵² Cela montre bien que nous ne sommes pas ici dans l'improvisation, il y a bien élaboration en amont d'un processus et d'une forme qui donne à la pièce son identité, mais cette identité passe aussi par le fait que la pièce n'est pas rendue objective dans l'élaboration d'une partition car cette

³⁴⁸ Éliane RADIGUE, in « L'écoute virtuose ».

³⁴⁹ Rhodri DAVIES, in « L'écoute virtuose ».

³⁵⁰ Kasper T. TOEPLITZ, in « L'écoute virtuose ».

³⁵¹ Éliane RADIGUE, in « L'écoute virtuose ».

³⁵² Éliane RADIGUE, in « L'écoute virtuose ».

quête du son pour le son et non pour la mise en forme du son empêche l'usage de la partition car cette dernière intellectualiserait la pièce du point de vue de l'interprète, et c'est une barrière que refuse les musiciens de musique drone, qui veulent faire corps physiquement avec le son et non le cerner et donc le réduire en quelque sorte par la pensée rationnelle. On retrouve ici ce que nous avons constaté pour Palestine : la musique acoustique de Radigue se nourrit d'une pensée héritée de la musique électroacoustique. C'est une nouvelle fois un cas de « musique électroacoustique instrumentale » dans la mesure où l'instrument acoustique mis en résonance par l'interprète est utilisée dans le but d'une quête sonore, de la même façon que lorsque le compositeur de musique électroacoustique fait ses essais dans le studio entouré de haut-parleurs. L'instrument acoustique est ici utilisé au même titre que les synthétiseurs ou les bandes, il n'est absolument pas utilisé dans son usage issu de la tradition classique qui consisterait à le jouer afin d'exécuter des hauteurs et des rythmes précis ordonnancés à l'avance par le compositeur dans la partition, il est utilisé pour donner à entendre le son dans son entièreté, dans sa subtilité, c'est pour cela que le musicien de musique drone utilise les continuums, afin que l'oreille plonge dans le son et ses détails, ce que des hauteurs et des rythmes précis pensés à l'avance empêchent de faire car ils sélectionnent trop les sons, conduisent et encadrent trop l'écoute, ce qui empêche les sons d'être autonomes et empêche l'auditeur de se plonger librement et totalement dans l'expérience du son. C'est en tout cas la problématique qui semble émerger de notre étude de la musique drone. Radigue semble confirmer cela en affirmant : « dans cette limitation il y a une subtilité et une richesse tout à fait extraordinaire. »³⁵³

Ces termes « subtilité » et « richesse » semblent faire écho à la quête du « son d'or » de Palestine qui lui s'extasie devant l'infinie richesse subtile et quasiment insondable pour l'oreille humaine de la multitude d'harmoniques résultantes des nappes de son qu'il réalise avec l'orgue. Cette dimension extraordinaire, presque

³⁵³ Éliane RADIGUE, in « Éliane Radigue. Portrait IMA #4 », *doc. cit.*

magique ou rituelle, est exprimée ici par Charles Curtis qui interprète au violoncelle l'oeuvre *Naldjorlak I* d'Éliane Radigue :

« On parle d'une musique magique ou miraculeuse, parce qu'on est jamais sûr de ce qui se passe. On ne sait pas d'où vient ce son. Des sons sont joués mais quelque chose d'autre en résulte. L'art magnifique de cette musique est qu'elle s'organise de telle sorte que ce qui est produit comme une résonance secondaire est plus fort que l'acte premier de jouer. [...] Je suppose que cette musique éclaire une certaine expérience humaine. »³⁵⁴

Lorsque Curtis dit qu'on ne sait pas d'où vient le son, on ne peut que se remémorer ce principe d'autonomie du son et du processus que la musique drone semble hériter de la démarche expérimentale. D'ailleurs, afin de faire écho à la querelle idéologique qui semblait opposer les partisans de l'approche expérimentale américaine à ceux de la nouvelle musique européenne de l'après seconde guerre mondiale, conflit d'idées largement exposé dans la première partie de cette thèse, Curtis nous éclaire en affirmant : « je joue de la musique classique traditionnelle, la musique d'Éliane, je suis passionné par la musique ancienne, mais je ne joue pas Boulez, Xenakis, Stockhausen ou Elliott Carter. »³⁵⁵ Cette phrase est intéressante car au-delà de l'affirmation des goûts personnels de Curtis, tout à fait subjectifs et n'engageant que lui, il se cache un enjeu bien plus important : la musique drone a une logique radicalement différente et opposée à celle des compositeurs sériels ou stochastiques qui par diverses stratégies tentent tout de même de garder le contrôle de la forme de leurs œuvres en tant que compositeur. En somme, nous pourrions dire que les compositeurs de musique drone acceptent de déléguer une part importante de la poïésis de l'œuvre à l'interprète au moment même de l'interprétation mais également en amont au moment d'élaborer l'œuvre avec l'interprète et peut-être même en aval en laissant l'auditeur réaliser une partie de l'œuvre au moment même de sa réception esthétique. À l'inverse, les

³⁵⁴ Charles CURTIS, in « L'écoute virtuose ».

³⁵⁵ *Ibid.*

compositeurs européens cités ci-dessus (et Carter l'américain qui suivait la pensée européenne et qui éprouvait une véritable aversion pour la musique expérimentale américaine) désiraient garder le contrôle total de la poïésis de l'œuvre, tout en élaborant parfois de nouvelles stratégies de réception de l'œuvre pour l'auditeur. Mais la première différence fondamentale entre ces deux postures est bel et bien la façon d'envisager la poïésis de l'œuvre, en la gardant entièrement sous contrôle d'un côté ou en déléguant une partie de ce contrôle de l'autre côté. Nous montrerons dans la partie suivante que cette différence est fondamentale lorsqu'il s'agit de montrer la singularité de la musique drone par rapport à d'autres approches de l'idée de continuum sonore que nous retrouvons également beaucoup dans la musique européenne de l'après seconde guerre mondiale.

2. *Phill Niblock, Tony Conrad, Rhys Chatham, Yoshi Wada et les improvisateurs performeurs de musique drone*

Cette démarche drone est partagée par de nombreux autres artistes, l'un des plus importants est certainement Phill Niblock, né en 1932, chez qui nous retrouvons de nombreuses similitudes avec Palestine ou Radigue. D'abord, son rapport très peu académique à l'apprentissage de la musique n'est pas sans rappeler les parcours de Palestine et Radigue, qui tout en fréquentant régulièrement des professeurs ou des maîtres, firent leurs parcours de façon très autonome et en dehors des sentiers battus. Phill Niblock possède le même genre de parcours, n'ayant jamais suivi un apprentissage traditionnel de la musique car « contrairement à ses paires, les quatre pères fondateurs du courant minimaliste La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich et Philip Glass, qui ont tous reçu une éducation musicale académique, Phill Niblock

avoue n'avoir jamais été intéressé par une telle formation. »³⁵⁶ Il explique :

« Je n'ai jamais été réellement intéressé par le fait de devenir musicien. J'ai pris des cours de piano pendant environ six semaines et mon père pensait que je ne pratiquais pas assez donc il vira le prof de piano ! Je pense que c'est vrai, je n'étais pas intéressé par la pratique. Je n'étais probablement pas intéressé par la musique que j'aurais pu faire au piano. Donc l'idée d'une musique utilisant ces micro-intervalles, pour produire différents tons était vraiment ce qui m'intéressait depuis le début. Faire du son était une grande partie de cela. J'étais intéressé par cet énorme son, et cela à assez gros volume. »³⁵⁷

Niblock avait un certain complexe d'infériorité par rapport à ses collègues compositeurs car lorsqu'on lui demande s'il eut déjà le désir d'étudier la composition, sa réponse est la suivante :

« Jamais. Je n'étais pas intéressé par le fait de devenir un musicien ou un compositeur conventionnel. Probablement je pense que je me suis senti un peu isolé et par rapport aux gens autour de moi je me sentais relativement inférieur. Mais aux environs de 1974 les choses ont pas mal bougé. La structure était là, je faisais des pièces que j'aimais bien. »³⁵⁸

Il y a en commun avec Radigue et Palestine d'une part une influence forte et

³⁵⁶ Sophie PÉCAUD et Emilie FRIEDLANDER, « Phill Niblock : au cœur du son », Paris, mars 2008, in *Fragil*, disponible ici : <http://archives.fragil.org/focus/876> [consulté le 30/12/2016].

³⁵⁷ Phill NIBLOCK, in « Phill Niblock, interview by Bob Gilmore with Guy de Bièvre », Londres, janvier 2007, disponible ici : <http://www.paristransatlantic.com/magazine/interviews/niblock.html>. Notre traduction de : « *I was never really interested in being a musician. I took piano lessons for about six weeks and my father didn't think I practiced enough so he fired the piano teacher. I think it's true, I wasn't interested in practicing. I probably wasn't interested in the music I would have made on the piano. So the idea of the music, of using these microtonal intervals to produce difference tones, was actually what I was interested in doing in the first place. Making sound was a large part of that. I was interested in this very big, fat sound, and at fairly large volumes.* »

³⁵⁸ *Ibid.* Notre traduction de : « *Never. I wasn't interested in being a musician or in being a conventional composer. I think probably I did feel isolated, and with the other people round I probably did feel relatively inferior. But by 74 things were really moving – the structure was there, I was making pieces that I liked very much.* »

décisive des arts-plastiques sur leurs approches du son mais également dans la façon multiple de créer. Du point de vue de l'influence, Radigue par sa relation avec Arman baignait très jeune dans le mouvement du nouveau réalisme. Palestine considéra l'influence des peintres expressionnistes abstraits comme décisive pour lui. Il en fut de même pour Niblock et les artistes plasticiens minimalistes comme il l'affirme ici : « Je dirais plutôt que je suis très influencé par les arts visuels de cette période car j'étais sur place quand les premiers trucs minimalistes furent exposés. J'avais l'habitude d'aller dans des galeries et je voyais pas mal de ces choses. Ces dernières étaient des éléments très importants [pour moi]. »³⁵⁹

Du point de vue de la forme que prennent leurs œuvres, Radigue compose des pièces mais participe également à des installations, Palestine, en plus de ses œuvres purement musicales, réalise également des installations mais aussi des performances et fit même plusieurs vidéos, et Niblock réalise de nombreux films, dont il propose souvent le visionnage pendant la représentation de ses musiques, souvent sous la forme de musique mixte avec des musiciens jouant en direct en plus de la bande diffusée, conférant à ces formes totales spectaculaires une dimension plus performative qu'uniquement concertante. Les musiciens de musique drone semblent souvent attirés par différentes formes d'expression artistique, les arts plastiques apparaissent comme privilégiés comme s'il existait une connexion directe entre la plastique du son et celle des matériaux utilisés par les plasticiens, cela s'expliquant par les proximités qu'entretinrent ces arts à partir de l'ère expérimentale cagienne, Cage lui-même étant grandement influencé par l'un des plasticiens les plus fameux du vingtième siècle, Marcel Duchamp. Quant à la proximité avec le cinéma, elle semble s'expliquer par le fait que les techniques mises en œuvre dans la création des musiques drones électroacoustiques ressemblent à s'y méprendre à celles utilisées dans le cinéma et la vidéo : prise du son en lieu et place de la prise d'image, puis le travail de montage à partir de

³⁵⁹ Phill NIBLOCK, art. cit., notre traduction de : « *I'd say that I'm very influenced by the visual arts of that period, because I was around when some of the minimal stuff was first being shown. I'd go to galleries and I saw a lot of stuff. Those were very important elements.* »

bandes qui semblent commun aux deux arts tout comme le mixage. Les arts des sons ou des images fixés sur support semblent entretenir par l'utilisation de techniques communes une proximité certaine.

Un autre point commun que partage Palestine, Radigue et Niblock est cette certaine « fétichisation » du son, le son devient le paramètre le plus important de la musique, rappelons-nous à quel point la directionnalité du son est importante pour Éliane Radigue au moment de la répétition d'une œuvre. Chez Palestine aussi le dispositif est important mais c'est sûrement davantage le lieu qui compte le plus pour lui comme nous l'avons vu avant. Son expérience de jeunesse dans les synagogues comme chanteur, puis son expérience de jeune adulte dans une église comme carillonneur l'amènèrent ensuite à ses expérimentations en studio pour enfin revenir aux résonances de l'église avec *Schlingen-Blängen*. A cette importance du lieu et de ses résonances s'ajoutent aussi la gestion du volume sonore, souvent élevé, chez Palestine et c'est ici qu'il existe un nouveau point commun crucial avec Phill Niblock. Pour Niblock, le volume sonore prend une place significative dans l'exécution de ses œuvres :

« Les cathédrales et les églises sont vraiment appropriées. Il y a quelques années, il y eut un festival à *L'Union Chapel* et j'étais censé réaliser une installation pendant toute la journée dans la pièce arrière. Mais la publicité de l'événement devait être horrible car personne n'est venu. L'organisateur savait que les pré-ventes étaient tellement basses qu'il annula plusieurs événements, notamment mon installation, donc au final je ne fis qu'une seule pièce pour guitare. Mais il avait commandé des enceintes pour moi. Il y avait deux rangées d'enceintes, six d'entre elles étaient empilées de chaque côté de la scène. Et pour cette pièce là il érigea encore deux rangées de six enceintes dans le fond de la scène. C'était sacrément fort. Et pendant le concert j'ai ressenti comme une pluie. J'ai senti comme des grains tomber dans mes cheveux. C'était le plâtre du dôme, qui tombait du plafond. Nous étions probablement à plus de 120db. »³⁶⁰

³⁶⁰ Phill NIBLOCK, *art. cit.*, notre traduction de : « *Cathedrals are really great, and churches. There was a festival a few years ago at Union Chapel, and I was supposed to do a day-long installation in the back room. And they must have done some horrible advertising, because nobody came. The organiser knew the pre-sales were so far down that he cancelled a lot of*

Par le biais de cette citation nous remarquons que Niblock à l'instar de Palestine privilégie les espaces à forte résonance exprimant comme lui de l'affection pour des lieux comme une église ou une cathédrale pour l'exécution de ses œuvres ou la réalisation d'installation. De plus le volume sonore élevé semble être privilégié. Lorsqu'on lui demande pourquoi privilégie-t-il ainsi le volume sonore élevé il se justifie comme suit :

« Deux réponses à ça. La première est que les harmoniques fonctionnent vraiment mieux à un volume élevé. La seconde : j'ai commencé à écouter de la musique et à collectionner les disques à partir de 1948. Et c'était approximativement juste avant l'apparition de la Hi-Fi, donc il était possible d'avoir un bon son, via les lecteurs de disques, de bandes et les systèmes d'enceintes. Toutes ces choses arrivèrent à peu près en même temps. Les démonstrations connues se firent avec des *acoustic research* – ils auraient fait des démos avec à un quatuor à cordes jouant avec les enceintes au sol et le quatuor s'arrêtait et les enceintes continuaient. Et ces enceintes n'avaient même pas un bon son ! Donc j'ai réalisé mon premier vrai gros système d'enceinte en 53. C'était lorsque j'eus mon premier enregistreur à bande. J'ai demandé à un concepteur de meuble de créer ce système à partir d'autres modèles. C'était un modèle de Klipsch. J'ai rencontré Paul Klipsch en 1952. J'étais un revendeur de Klipsch pendant une courte période, en 73. En effet j'étais en route pour le Mexique afin de tourner un film et j'ai stoppé ma route dans l'Arkansas et j'ai rencontré Klipsch et je l'ai convaincu de me laisser vendre son travail. J'étais vraiment intéressé par le son. A tel point que j'ai rendu possible soudainement d'avoir du son des enceintes que vous pourriez avoir à la maison. Les bons systèmes d'enceintes que vous avez aujourd'hui n'existaient pas autour des années 50 [...]. J'ai commencé à faire ma première musique en 1968. Je pense que j'ai très vite réalisé que des choses diverses arrivaient avec les motifs harmoniques quand le son était élevé. Et déjà, à ce moment-là, j'avais quelques enceintes fabriquées avec des composants relativement bon marché, donc j'avais un système personnel dans mon loft. J'ai emménagé dans cet immense loft en 1968 et alors j'entrepris de fabriquer ces enceintes afin d'en faire un appartement de travail. Et donc je fis ces enceintes à bas coût,

stuff – he cancelled my installation piece, so I ended up doing only one piece, a guitar piece. But he had ordered speakers for me. The stage had two banks of speakers, six of them stacked on each side. And for this one piece he erected another two stacks of six each in the back. It was so damn loud. And during the concert I felt this sort of rain. I felt my hair and it was crumbly. It was the plaster from the dome, filtering down through the air. It must have been over 120 dB probably. »

puis plus tard j'en remplaçais le processeur avec de meilleurs mais le coffrage de chaque enceinte restait le même. »³⁶¹

On comprend que Phill Niblock prend tant à cœur la physicalité du son qu'il s'est occupé lui-même de créer les sources de diffusion afin d'obtenir le meilleur rendu sonore possible. Et cette préoccupation du volume sonore élevé va de pair avec le fait de proposer à l'auditeur une immersion dans le son à l'instar de Palestine ou Radigue. Ainsi, « le compositeur insiste pour que sa musique soit jouée et diffusée [...] à un volume très élevé, afin que le son emplisse tout l'espace, enveloppe l'auditoire, et que toutes ses potentialités harmoniques s'expriment. Aux auditeurs de se frayer ensuite un chemin dans cet environnement sonore. »³⁶². On retrouve ce désir d'envelopper l'auditeur dans le son, de la faire entrer dans le son comme pour lui faire entendre l'intérieur du son. Et la stratégie commune aux musiciens de musique drone est de proposer cette immersion dans le son par le biais de continuums sonores et l'exploration des micro-intervalles et des battements harmoniques qui en émanent. D'ailleurs, tout comme Palestine avec *Schlingen-Blängen*, qui invite tacitement l'auditeur à déambuler dans l'église pendant la durée du concert, ou Radigue qui explique que sa façon de placer les enceintes donne au son une telle directionnalité qu'il est possible d'écouter la pièce de

³⁶¹ Phill Niblock, art. cit., notre traduction de : « *Two answers to that. One is that the overtone stuff really works better at loud volume. Two is: I started to listen to music and began collecting records around 1948. And it was fairly soon after that that hi-fi came about, so that it was possible to have really good sound – LPs and tapes and speaker systems. The whole thing came more or less at once. The famous demos were Acoustic Research – they'd do demos with a string quartet playing with the speakers on the floor and the quartet would stop playing and the speakers would continue. And those speakers didn't even sound very good! So I made my first really big speaker system in 53. That's when I had my first tape recorder. I had a cabinet maker make the system from designs. It was a Klipsch design. I met Paul Klipsch in 52. I was a Klipsch dealer for a short time, in 73. In fact I was on the way to Mexico to shoot a film and I stopped on the way in Arkansas and saw Klipsch and sort of talked him into letting me be a dealer.*

I'm really very interested in sound. And so that made it possible suddenly to have sound from speakers that you could have around in the home. The great speaker systems that you have today simply didn't exist then, back around 1950 [...]. I started making the first music in 68. I think I very soon realised that different things happened with the overtone patterns when it was louder. And even then I had some speakers, made with rather cheap speaker components, so I had a system in my loft – I moved into this huge loft in 68, and then I sort of made speakers to make that loft work. And so I made these really cheap speakers, then eventually I replaced the drivers with better ones, but the cabinets are actually still the same.»

³⁶² Sophie PÉCAUD et Émilie FRIEDLANDER, art. cit., disponible ici : <http://archives.fragil.org/focus/876>.

n'importe quel endroit de l'espace du concert, Niblock désire « amener les gens à se déplacer pour expérimenter cette plasticité de la matière sonore »³⁶³ car il regrette le fait que « les gens s'imaginent toujours qu'ils doivent rester assis le plus silencieusement possible »³⁶⁴, il sous-entend ainsi qu'il considère comme normal le fait de se déplacer pendant la représentation afin de voyager dans le son. Il est d'ailleurs possible de faire une analogie supplémentaire entre la démarche de Palestine et celle de Niblock quant au désir de performer leurs œuvres dans des lieux résonants comme une église car « [lorsqu']on lui demande s'il compose parfois en fonction de l'espace dans lequel sa pièce sera jouée, il renverse la question : « C'est plutôt le contraire qui se passe : ma musique change radicalement selon l'espace dans lequel on la joue. Et bien sûr, selon le système de diffusion. Généralement, les espaces les plus fantastiques sont les cathédrales, les grandes églises, qui sont très ouvertes, et dans lesquelles il y a beaucoup de réverbération de surface à surface. »³⁶⁵

On retrouve ici ce désir de confronter l'œuvre à la contingence du lieu et non pas le désir de penser l'œuvre selon le lieu, ce qui rapproche encore les démarches de Palestine et Niblock.

Enfin, ce qui rapproche définitivement les trois musiciens est à la fois le caractère extrêmement personnel de leurs démarches de création, autonome de la tradition écrite occidentale mais également les objectifs vers ce quoi tendent leurs musiques respectives car nous verrons dans les lignes qui suivront que le but recherché par Niblock avec sa musique ressemble à s'y méprendre à ceux de Radigue et Palestine.

« Le processus de composition chez Phill Niblock est très manuel, très artisanal »³⁶⁶, comme ceux de ses deux acolytes de la musique drone. Niblock

³⁶³ Sophie PÉCAUD et Émilie FRIEDLANDER, *art. cit.*, disponible ici : <http://archives.fragil.org/focus/876>.

³⁶⁴ Phill NIBLOCK, in Sophie PÉCAUD et Émilie FRIEDLANDER, *art. cit.*

³⁶⁵ *Ibid.*

³⁶⁶ Sophie PÉCAUD, Émilie FRIEDLANDER, *art. cit.*

enregistre, soit de façon analogique pour ses premières pièces ou de façon numérique pour ses travaux plus récents, « un ensemble de drones, joués sur des instruments [...] dont le timbre est particulièrement riche – guitare électrique (*Guitar Too, For Four*), vielle à roue (*Hurdy Hurry*), voix nasales (*A Y U*). Phill Niblock combine ces enregistrements, les fait interagir en en modifiant légèrement les fréquences. Il entretient une passion pour les intervalles microtonaux, dont l'interaction produit d'étonnants phénomènes acoustiques. »³⁶⁷ On constate ici que si la méthode pour créer le drone diffère de chez Radigue ou Palestine, l'objectif reste le même, donner à entendre les phénomènes acoustiques résultants de la superposition de nappes sonores. Mais si Palestine et Radigue travaillèrent d'abord sur bande via le matériel du studio d'enregistrement et les synthétiseurs, Niblock privilégia d'emblée un travail électroacoustique pur au sens qu'il utilise comme matériau des sons d'instruments non électroniques enregistrés à partir desquels il réalise des bandes et ses continuums. Nous avons donc ici une différence notable dans le processus créatif même si celui-ci reste du domaine de l'autographie multiple (et flirte avec l'autographie singulière au moment de l'élaboration de l'œuvre quand l'instrumentiste joue de son instrument quand Nilbock enregistre son matériau de travail, ou également lors de représentation mixte mêlant bande et instruments non électroniques joués en direct).

Néanmoins, du point de vu de l'esthétique développée, on ressent bien la profonde accointance qui existe entre les musiques des trois musiciens évoqués dans cette partie. Les phrases suivantes d'Émilie Pécaud et Sophie Friedlander qui définissent dans les grandes lignes la musique de Phill Niblock ainsi que les citations du compositeur insérées dedans pourraient tout au fait définir les esthétiques de Palestine et Radigue comme nous les avons décrites jusqu'alors :

« La musique de Phill Niblock est éloignée du minimalisme répétitif enjoué et teinté de psychédélisme de Terry Riley, Steve Reich ou

³⁶⁷ Sophie PÉCAUD, Émilie FRIEDLANDER, *art. cit.*

Philip Glass. Elle est plus proche du minimalisme radical, fondée sur les longues durées, de La Monte Young. La majorité de ses pièces consistent ainsi en un ensemble de drones, notes tenues, bourdonnantes, qui s'étirent à l'infini, évoluant presque imperceptiblement, et desquelles émergent une infinité d'harmoniques miroitantes. Pour le compositeur, *'l'idée est de créer une espèce d'environnement flottant'*, dans lequel l'auditeur se laisse dériver, perdant peu à peu contact avec la réalité, et notamment avec le temps. 'Si quelqu'un, après une heure de performance, pense qu'elle ne dure que depuis dix minutes, c'est parfait. Et cela arrive. Souvent, les gens n'ont aucune idée du temps que cela a duré.' »³⁶⁸

Tout y est par rapport à la définition de la musique drone que nous exposons jusqu'ici : dilatation du temps par le biais de longues nappes sonores tenues qui elles-mêmes permettent l'émergence d'harmoniques supérieures, effet ardemment recherché par les musiciens drones. La métaphore de l'«environnement flottant» rappelle celui de « l'océan de son » de Radigue ou du « champ baigné de couleur, d'un son sans fin » de Palestine.

De plus ce qui attire notre attention est la différence nette réalisée par les auteures entre l'esthétique de Niblock et celle des minimalistes Riley, Reich et Glass, qui n'est pas sans rappeler la démonstration réalisée en fin de première partie concernant Palestine et ce qui l'opposait selon nous aux minimalistes. La différence stricte entre le minimalisme répétitif des trois derniers et la musique drone est bel et bien ce désir pour les minimalistes de contrôler la structure de l'œuvre et de rendre audible cette structure à l'auditeur par le jeu de la répétition alors que les musiciens drones invitent au contraire l'auditeur à une multitude d'interprétations possibles, à un voyage unique lors de la représentation de l'œuvre qui ne relève en aucun cas de l'audibilité structurelle, au contraire il s'agirait davantage de « tromper » l'auditeur en lui donnant à entendre ce qui n'existe peut-être même pas, ce qui ne relève pas de l'ordre de la structure de l'œuvre mais davantage d'une hyper-structure de l'œuvre contingente au processus mis en jeu dans l'œuvre dans sa poïésis comme dans sa réception par l'auditeur. Ce qui

³⁶⁸ Sophie PÉCAUD, Émilie FRIEDLANDER, Phill NIBLOCK, *art. cit.*

rapproche les deux conceptions, outre leur origine commune dans la démarche expérimentale américaine, sont les phénomènes acoustiques perçus, autonomes du processus de la pièce, perçus d'un côté grâce au jeu de l'ordonnement contrôlé de la répétition chez les répétitifs, et de l'autre côté par la superposition de nappes sonores continues chez les musiciens drones.

Ainsi La Monte Young se trouve en équilibre instable entre les deux approches car si on ne peut nier qu'il est un précurseur indiscutable de la musique drone dans la mesure où il fut l'un des premiers à composer à partir de longs sons continus, nous réaffirmons ici qu'il est davantage un minimaliste au sens où il désira toujours contrôler entièrement la poïésis de ses œuvres contrairement au musicien de musique drone qui chacun à leur façon donnent à leur matériau une autonomie certaine au cœur d'un processus quant à lui tout à fait déterminé :

« Au cœur de sa musique gît ainsi une certaine indétermination – c'est ce qui la différencie de celle de La Monte Young. Phill Niblock se laisse souvent surprendre par ses pièces : 'Je peux prévoir, mais je ne peux pas prévoir de manière exacte. Certaines de mes pièces sont donc un peu différentes de ce à quoi je m'attendais'. »³⁶⁹

C'est cette fameuse question de l'indétermination qui différencie radicalement les deux approches cousines que sont les approches minimaliste et drone. Si les minimalistes ont voulu en réaction à l'indétermination cagienne regagner le contrôle total de leur matériau, par le biais de processus mis au jour par l'expérimentation, les musiciens drones ont embrassé l'indétermination mais en la faisant apparaître à partir des effets psycho-acoustiques aléatoires relatifs à la superposition de nappes sonores, de continuums, l'indétermination émanant ici de l'autonomie donnée au son.

Enfin, l'approche de la musique drone pourrait être résumée par les mots suivants :

³⁶⁹ Sophie PÉCAUD, Émilie FRIEDLANDER, Phill NIBLOCK, *art. cit.*

« Le cœur de ma démarche est de soustraire divers aspects de la structure du médium avec lequel je travaille. Dans ma musique, par exemple, il n'y a pas de rythme, pas de mélodie, pas de progression harmonique traditionnelle. Mon travail tourne autour de l'idée d'absence de développement, au sens musical du terme. »³⁷⁰

A ces mots de Niblock, Sophie Pécaud et Émilie Friedlander ajoute : « Au milieu des années 70, Tom Johnson, critique au *Village Voice*, résume cette démarche avec un mémorable : 'Pas de mélodie, pas d'harmonie, pas de rythme. Pas de connerie'. »³⁷¹

L'absence de développement dont parle Niblock est l'absence de structure narrative et d'organisation formelle de la pièce articulée selon un langage. L'unique langage ici est celui du son, de la volupté du son, et la construction de l'œuvre se fait de façon empirique et non de façon systématique au sens d'une méthodologie compositionnelle qui découlerait d'un système pensé en amont. La structuration de l'œuvre se fait selon le ressenti, au « feeling », expression plus volontiers utilisée lorsqu'il s'agit d'improvisation jazz ou rock.

Quand Johnson dit « pas de mélodie, pas d'harmonie, pas de rythme », cela évoque d'une part la définition que nous avons donnée de la musique drone, mais également bien entendu une partie de la définition de la musique minimaliste pensée par Johnson. Mais il fut mis en lumière que le problème de la définition ou plutôt des définitions de Johnson du minimalisme résidait dans le fait qu'elles permettaient d'embrasser trop de processus et d'approches compositionnelles différentes : pas de rythme : cela exclurait alors les répétitifs du champ du minimalisme puisque leurs œuvres sont avant tout fondées sur des jeux rythmiques, avant qu'ils réintroduisent l'harmonie et la mélodie à partir de la seconde moitié des années soixante-dix.

Nous retrouvons ici toute l'ambiguïté du terme minimaliste, qui semble ne pas

³⁷⁰ Phill NIBLOCK, in Sophie PÉCAUD et Émilie FRIEDLANDER, *art. cit.*

³⁷¹ Sophie PÉCAUD, Émilie FRIEDLANDER, *art. cit.*

correspondre à une réalité unique, car « contrairement à d'autres compositeurs de sa génération, [Phill Niblock] assume l'étiquette "minimaliste", parce qu'elle décrit adéquatement la démarche de minimisation du matériau et de la forme qui est la sienne »³⁷², et en effet, si on devait s'en tenir aux mots de Johnson (qui rappelons-le ne sont pas sa définition du minimalisme étudiée en première partie de thèse, ici il caractérise la musique de Niblock) et si le minimalisme devait être cette musique sans mélodie, sans harmonie et sans rythme, alors oui, minimalisme et drone serait synonyme et toute distinction serait inutile. Mais comme nous l'avons vu dans la première partie, le minimalisme semble davantage affaire de répétition si on s'en tient à sa première période, la plus pure du point de vue de la définition donnée en fin de première partie, c'est à dire des pièces déterminées entièrement en réaction à l'indétermination cagienne, déterminée selon des processus de répétitions rythmiques qui mettent en perspective la généralisation de la reproduction en série, de la multiplication des biens de consommation, et de la répétitivité de la vie quotidienne ou du travail, tout cela en utilisant des nouvelles technologies afin d'interroger les techniques de l'ère moderne qui sont peut-être la première cause de la généralisation de la répétition.

Aussi, nous réaffirmons ici que les termes minimaliste et minimalisme sont inopérants car regroupant trop de réalités et d'approches différentes, quand bien même ce terme fût-il cautionné par Niblock ou Glass, rejeté par Palestine ou Reich, il fut montré la spécificité de la musique drone par rapport à la musique répétitive, et nous pensons qu'utiliser ces termes dorénavant systématiquement en musicologie permettrait sans aucun doute une meilleure compréhension des enjeux relatifs à chacune de ces deux approches tout à fait différentes l'une de l'autre malgré leurs similitudes et leurs origines communes dans la musique expérimentale. D'ailleurs, la révélation du désir de composer en utilisant des continuums sonores vint à Niblock lors d'un concert d'un compositeur déterminant de la scène expérimentale cagienne que nous avons évoqué en première partie,

³⁷² Sophie PÉCAUD, Émilie FRIEDLANDER, *art. cit.*

Morton Feldman :

« J'étais intéressé par la musique classique, particulièrement les choses les plus nouvelles, donc je suis allé à plusieurs concerts. Il y avait de nombreuses représentations dans le coin mais elles étaient plus classiques qu'expérimentales. Mais il y a eu une représentation par Max Polikoff qui était un violoniste et un commissaire d'exposition, qui faisait des choses au niveau de la quatre-vingt-douzième rue. Il y a avait une grande variété de choses extraordinaires. Il fit une pièce de Feldman pendant une représentation, c'était au moment de *Durations*, soit en 1961. Et ils firent une de ses pièces pour ensemble. C'était une incroyable révélation, que vous puissiez avoir une pièce sans rythme ni mélodie, et ces longs sons tenus. C'était dans un certain sens comme le feu vert pour faire de la musique dans cette direction, je pouvais travailler avec cette idée. Dès lors j'étais intéressé par les choses relatives à la micro-tonalité. »³⁷³

Autour de Phill Niblock, les prémises d'une scène new-yorkaise de musique drone semble se déployer dans le cadre de concerts qu'il organise chez lui, il en parle comme suit :

« Cela a commencé en 1973. J'ai emménagé dans le loft en 1968. Mais le premier concert qui a eu lieu là-bas devait avoir lieu dans une salle appelée *The Kitchen*. Hermann Nitsch était en ville, ils réquisitionnèrent l'espace de *The Kitchen* et ils versèrent du sang partout sur le sol de masonite donc il était devenu impossible de faire un concert. Ils ont dû enlever entièrement le sol et le refaire. Ça puait vraiment. Et ainsi nous décidions de faire le concert dans mon loft. J'avais ce système de son un peu curieux mais efficace, j'ai réalisé que

³⁷³ Phill NIBLOCK, in «Phill Niblock. Interview by Bob Guilmore with Guy de Bièvre ». Notre traduction de : « *I was interested in classical music, particularly the newer stuff, so I went to a lot of things. There was a number of series around, but they were more classical than they were experimental. But there was a series by Max Polikoff who was a violinist and a curator, who produced these things at the 92nd Street Y. There was quite an amazing variety of stuff. He did a Feldman piece on one series – it was the time of Durations, so 61. And they did one of those pieces for ensemble. It was an incredible revelation, that you could have a piece without rhythm and melody, and these long tones. It really was in a way a permission to do music in a similar kind of way. I could work with that idea. Then I was very interested in the microtonal stuff.* »

les compositeurs avaient toujours des difficultés pour trouver un endroit où jouer leur musique, particulièrement s'ils avaient besoin de diffuser leurs sons par des haut-parleurs. Et donc j'ai pensé que je pouvais peut-être l'ouvrir à ça. Donc j'ai demandé à sept personnes si elles voulaient faire un concert. Charlemagne Palestine fut l'une d'entre elles, Joel Chadabe, Rhys Chatham, David Behrman et d'autres suivirent. C'était en novembre ou en décembre 1973. Et en 1974 ces concerts devinrent réguliers. Ils étaient très informels. On envoyait seulement des cartes postales en guise d'invitation. Ça a évolué progressivement. Donc il s'agissait vraiment de performances d'appartement. *L'Experimental Intermedia Foundation* fut fondée par Elaine Summers en 1968 et donc en un an ou deux je commençais à candidater pour obtenir des financements via la fondation. Et les concerts se firent sous le nom de la fondation. »³⁷⁴

C'est dans ce contexte que commencèrent les concerts de *l'Experimental Intermedia Foundation* sous la houlette de Phill Niblock dans son propre loft. Ces concerts furent le théâtre de nombreuses expériences et surtout ils réunirent Niblock et Palestine ou encore Rhys Chatham qui est également un musicien de musique drone. Ainsi, ce rapprochement qui s'opéra entre ces différents musiciens autour de Niblock semble aller dans le sens d'une accointance esthétique certaine entre leurs œuvres.

Nous pourrions en effet continuer notre tour d'horizon des musiciens drones car ils sont nombreux d'où la nécessité de bien mettre en exergue les spécificités de la musique drone par rapport à la musique répétitive ou aux autres approches

³⁷⁴ Phill NIBLOCK, *art. cit.*, notre traduction de : «*That started in 73. I moved into the loft in 68. But the first concert that actually occurred there was one that I was supposed to do at The Kitchen. Hermann Nitsch was in town, and they had commandeered The Kitchen space and they spilled blood all over the soft Masonite floor so it was impossible to do a concert. They actually had to rip the floor open and redo it. It really stank. And so we decided to have the concert at my loft. I had this funky but actually quite serviceable sound system. I realised that composers always have difficulty finding a place where they can play their music, particularly if they needed to reproduce sound by speakers. And so I thought, maybe I should just open it up to that. So I asked seven people if they would do a concert. Charlemagne Palestine was one, Joel Chadabe, Rhys Chatham, David Behrman, and others. That was in November or December of 73. And by 74 I was doing a series. They were very informal. We would just send out a postcard. It gradually built up. So they were really loft performances. The Experimental Intermedia Foundation had been founded by Elaine Summers in 68, and so within a year or two I was starting to apply for funding through the Foundation, and the series came under that name.* »

expérimentales. Tony Conrad qui nous a quitté en 2016 pourrait tout à fait entrer dans cette catégorie de musicien. Conrad est respectivement huit et sept ans plus jeune que Radigue et Niblock mais il est l'aîné de Palestine de sept ans. Sa carrière artistique est multiple, comme les trois musiciens cités. Il a en commun avec Niblock une importante activité cinématographique expérimentale avec notamment les films *The Flicker* ou *Coming attractions*, film pour lequel il demanda à Charlemagne Palestine de participer à l'élaboration de la musique. Nous avons d'ailleurs évoqué avant que c'est Conrad qui a introduit Palestine dans le cercle des musiciens expérimentaux new-yorkais lorsqu'il le rencontra à l'église Saint Thomas de Manhattan.

Du point de vue musical, Conrad est violoniste, et il utilise les drones et les sons continus dès ses quelques apparitions avec le *Theatre of Eternal Music*, également connu sous le nom de *Dream Syndicate*, initié par La Monte Young. C'est d'ailleurs grâce à ses expérimentations en matière de captation électronique du son que le groupe put aussi rapidement élaborer des œuvres autour de l'idée de l'intonation juste. C'est avec John Cale, autre membre des débuts du collectif, futur membre du *velvet underground*, qu'il formera l'éphémère groupe *The Primitives* pour lequel Conrad utilisa les drones dans un contexte musical rock. Il continuera ce genre d'expérimentation avec le groupe allemand *Faust* avec qui il réalisa l'album *Outside the dream syndicate*. Cet album est précurseur de ce rock expérimental dont les morceaux longs, étirés dans le temps, sont émaillés de drones, de sons continus, ce qui créa cette confusion de considérer ce type de rock comme de la musique drone. Selon la définition stricte qu'il fut donnée dans ce mémoire, un album tel qu' *Outside the dream syndicate* est avant tout un album de rock que l'on peut considérer éventuellement comme rock expérimental dans la mesure où des éléments issus des musiques expérimentales sont introduits : étirement du temps, utilisation de drones, répétition extrême de certains motifs rythmiques, introduction d'effets sonores électroacoustiques issus de l'utilisation du studio d'enregistrement etc... Mais ces pièces restent rock par la structuration

mélodique, harmonique et rythmique qui les compose et qui les exclut d'emblée du champ de la musique drone, au même titre que les héritiers de cette approche que furent les groupes *krautrock* tels que *Kraftwerk*, *Neu !* ou *Tangerine Dream* pour ne citer que les plus connus. Le même type de confusion existe encore aujourd'hui avec des groupes très largement influencé par le métal comme dans le cas de *Sunn O))),* cette confusion n'étant selon nous pas volontaire, mais révélant juste une approximation au moment de définir précisément le terme musique drone ce qui ensuite laissa la porte ouverte à de larges interprétations du terme, souvent au service de raison commerciale ou marketing au moment de catégoriser tel ou tel artiste au sein d'un label et d'un panel d'artistes, ou permettre à un label de se démarquer par rapport à un autre.

Pour en revenir à Tony Conrad, il développa tout au long de son œuvre des techniques de continuum à partir de sons de violon assez proches de celles mises à jours par Palestine au piano : il s'agit de répétitions mais non régulières, qui ne sont pas faites comme chez les répétitifs pour donner à entendre une quelconque structure mais comme chez les « dronistes »³⁷⁵ pour donner à entendre à travers une persistance du geste et du son l'intériorité du son. Conrad fit de nombreuses collaborations, notamment avec Palestine sur l'album *An Aural symbiotic mystery* ou on peut sans difficulté entendre à quel point leurs démarches sont proches et se font écho l'une à l'autre.

De nombreux autres artistes pourraient être cités ici mais il ne s'agit pas de se perdre dans une énumération exhaustive des nombreux musiciens de musique drone dont la spécificité fut ici démontrée. Peut-être pouvons-nous citer Rhys Chatham dont l'œuvre monumentale *A crimson grail*, initialement pensée pour deux-cents guitares mais présente sur disque dans une version pour quatre-cents guitares semble faire écho aux envolées pour orgue que réalise Palestine dans *Schlingen-Blängen*. D'ailleurs les deux artistes ont collaboré, notamment sur l'album *Youuu+Mee = Weee* où la voix, le piano et l'orgue de Palestine se mêlent à

³⁷⁵ Néologisme inventé par nous pour qualifier les musiciens de musique drone.

la guitare, à la trompette et aux effets de boucles de Chatham, le tout dans le développement continu typique de la musique drone. C'est la première collaboration entre les deux artistes qui ont pourtant dû se croiser bien avant tant le parcours de Rhys Chatham confirme encore une fois la proximité des « dronistes » entre eux : il étudia la musique de Morton Subotnick, il travailla très tôt avec La Monte Young et Tony Conrad au sein du *Dream Syndicate*, et fut le premier directeur artistique à seulement dix-neuf ans de *The Kitchen*, espace dédié à l'art expérimental où Phill Niblock voulait organiser des concerts avant de les faire dans son propre loft où il invita par ailleurs Chatham. En conclusion nous identifions bien ici une scène spécifique autonome où germait la musique drone. Chatham, comme de nombreux musiciens s'adonnant à la musique drone expérimenta de nombreux genres musicaux, comme le rock expérimental dans lequel il apporta des éléments de la musique drone, à l'inverse il teintera sa musique drone de ses expériences rock notamment dans la façon d'utiliser la guitare électrique. Les frontières entre musique drone, rock expérimental au sens large du terme (si on y inclut les expériences *no wave* ou *krautrock* par exemple) sont poreuses et de nombreux musiciens s'exprimèrent au-delà de ces catégorisations qui sont d'un côté purement commerciales en vue d'une identification marketing plus simple envers le public, et universitaire car l'enjeu pour nous en établissant une telle classification est de montrer ce qui définit par essence la musique drone en opposition à des démarches proches mais différentes. Mais cette classification est nécessaire au moment de bien définir notre objet de réflexion.

New York est le centre névralgique de la musique drone car même lorsque les musiciens de musique drone ne sont pas américains, comme c'est le cas pour Éliane Radigue, c'est à New York qu'ils passent à un moment ou à un autre pour parfaire leurs techniques. Ce fut le cas aussi pour Yoshi Wada, musicien « droniste » japonais qui rejoint le groupe *Fluxus* après avoir rencontré George Maciunas et donc viendra s'installer à New York dès 1968. Le travail de Wada

s'inscrit entièrement dans la définition que nous avons donnée de la musique drone : ses pièces sont construites à partir de sons continus, sont généralement exécutées à très haut volume afin de donner à entendre les harmoniques supérieures émises. Elles ne sont constituées par aucune mélodie, harmonie ou rythme sciemment exécuté. Wada a en commun un maître avec Palestine car il fut également l'étudiant de Pandit Pran Nath, ce qui remontre ici l'importance de l'influence de la musique indienne (et surtout de Pandit Pran Nath) sur les musiciens de musique drone.

Pour conclure ce tour d'horizon des artistes de musique drone, nous nous devons de citer Pauline Oliveros dont certaines œuvres correspondent tout à fait à notre définition. Nous pensons par exemple à la courte pièce *A love song*. Mais d'autres œuvres de l'artiste s'éloignent de l'esthétique drone au profit d'autres versants de la musique électroacoustique ou instrumentale, penchant parfois vers le bruitisme.

Il nous faut également souligner que de nombreux musiciens improvisateurs jouent de la musique drone. En effet, une certaine frange d'improvisateurs issus de l'improvisation non idiomatique, dite improvisation libre, s'est spécialisée dans l'exécution de musique drone, soit en devenant les interprètes de certaines œuvres de compositeurs de musique drone, comme c'est le cas de Rhodri Davies qui interprète *Occam Océan* d'Éliane Radigue, soit en décidant de cadrer l'improvisation avec la consigne de créer un drone, un continuum sonore, en respectant scrupuleusement les règles de la musique drone comme énoncées dans cette partie. Ainsi, la poïétique de l'œuvre est partagée au moment même de l'exécution de l'œuvre car les improvisateurs deviennent au moment même de l'exécution de la pièce compositeur et interprète de la pièce ! Cela est valide dès lors qu'ils se sont mis d'accord pour respecter un protocole permettant d'enclencher un processus permettant de faire de la musique drone. Ainsi, l'improvisateur devient compositeur et interprète mais il ne fait plus réellement d'improvisation libre, il explore en direct un processus délimité par les conditions requises pour l'élaboration d'un drone : absence de mélodie, d'harmonie et rythme

volontairement utilisé pour nourrir l'improvisation, volonté de donner son autonomie au son en laissant les nappes sonores aléatoirement se superposer, pour donner à entendre les effets psycho-acoustiques relatifs à cette accumulation. Les musiciens issus de l'improvisation libre semblent particulièrement à l'aise avec la musique drone, peut-être parce que ces deux musiques ont en commun le fait de ne pas utiliser la partition. L'improvisateur non idiomatique ne peut compter que sur son écoute et son vocabulaire (étendu à toutes les techniques instrumentales découvertes tout au long du vingtième siècle musical et depuis le début du nouveau millénaire) pour élaborer son discours en direct et en réaction, si possible en symbiose, avec les musiciens qui improvisent avec lui. La musique drone, qui se construit au sein d'un processus certes déterminé à l'avance mais dans lequel une certaine liberté d'exécution et une autonomie donnée au son lui-même permettent à l'indétermination d'émerger, est un territoire confortable pour l'improvisateur habitué à construire son discours musical au moment de l'exécution de la pièce. C'est pourquoi il nous semble naturel qu'il existe une porosité certaine entre la scène de la musique improvisée non idiomatique et la scène de la musique drone. Nous pouvons citer certains noms comme exemple : Julia Eckhardt, Emmanuel Holterbach avec qui elle fit l'album *Do-Undo (In G Maze)*, Thomas Ankersmit, qui travailla beaucoup avec Niblock, entre autres. Il est d'ailleurs important de noter que de nombreux musiciens sont à la fois des acteurs de la musique drone et de la musique improvisée tout en étant par ailleurs interprètes de musique classique, ancienne, ou d'autres formes de musiques contemporaines.

Enfin, nous ne pouvons conclure cette partie sans inviter notre lecteur à bien distinguer la musique drone de la musique *ambient* et de la musique noise.

3. Des différences ontologiques entre les musiques drone, ambient et noise

La musique *ambient*, dont la paternité revient souvent à Brian Eno avec l'album *Ambient 1 : Music for airport* (paternité attribuée à tort car les groupes allemands *Popol Vuh* et *Tangerine Dream* ont précédé Eno) partage avec la musique drone le même attachement pour la suspension du temps, au fait d'englober l'auditeur dans un océan de son. L'*ambient music* est d'ailleurs également héritière des approches expérimentales, ses précurseurs étant sûrement Morton Feldman du point de vue de l'autonomie des notes ou des sons qui semblent flotter dans un espace temps immuable, comme des îles au milieu d'une mer de son, car cela nous rappelle la façon dont Feldman utilise les sons dans ses compositions, autonome de tout cadre spatio-temporel qui les contraindrait à servir un discours musical et non d'exister en soi. L'*ambient music* tire également de lointaines origines dans les musiques d'ameublement d'un certain Eric Satie. Brian Eno, dont l'attribution de la paternité de la musique *ambient* semble être due au fait qu'il est le premier à théoriser cette approche musicale, fut lui-même influencé de façon décisive par les musiques de Cage et Satie, mais aussi de La Monte Young qu'Eno considère comme « notre père à tous »³⁷⁶, en parlant des musiciens de musique *ambient*. De plus, comme pour la musique drone, l'*ambient* utilise les nouvelles technologies propre à l'ère de l'enregistrement studio : traitement du son via des effets de réverbération ou de distorsion, techniques de montage, utilisation de synthétiseur, etc... La musique drone et la musique *ambient* font partie d'une grande famille, la famille des musiques de l'immersion sonore, pour anticiper une appellation qu'utilise Makis Solomos et que nous décrypterons davantage plus tard. Ces musiques de l'immersion sonore, David Toop les définit de la façon suivante :

³⁷⁶ Brian ENO, in Keith POTTER, *Four Minimalisms, La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich*, p. 349. Traduction de : « *La Monte Young is the daddy of us all.* »

« Une bonne partie de la musique dont je traite pourrait être caractérisée par l'idée de dérive ou par une existence *in stasis* plutôt que par un développement spectaculaire. La structure temps émerge lentement, de manière minimale, voire pas du tout en apparence, stimulant les états de rêverie, de réceptivité chez l'auditeur, en suggérant (du bon côté de l'ennui) une absence d'enracinement particulièrement positive. Simultanément, une quête de rituels signifiants revient constamment, certainement en réaction à ce sentiment contemporain selon lequel la vie peut effectivement dériver vers la mort sans direction ni but. Ce livre parle donc de voyages, certains réels, d'autres imaginaires, et d'autres encore, pionniers de l'ambiguïté entre les deux. Bien que la narration saute, se perde et digresse, ma figure centrale, ce sont ces signaux transmis à travers l'éther. Ceci s'applique tant aux musiciens javanais et à Debussy, durant l'ère coloniale du XIX siècle, qu'à la musique de l'ère numérique au tournant du millénaire. Ces cent années d'expansion de la musique, médium généralement fluide, non verbal et non linéaire, nous ont préparés à l'océan électronique du siècle à venir. Tandis que le monde s'est transformé en océan d'information, la musique s'est faite immersive. Les auditeurs flottent dans cet océan ; les musiciens sont devenus des voyageurs virtuels, les créateurs du théâtre sonore, les émetteurs de tous les signaux reçus de l'autre côté de l'éther. »³⁷⁷

Mais ce qui différencie radicalement la musique *ambient* et la musique drone au-delà du caractère immersif qu'elle partage, est le fait que la musique *ambient* met encore en jeu des hauteurs et des rythmes choisis précisément par le compositeur qui reste tout à fait maître de sa poïésis contrairement aux compositeurs de musique drone. L'*ambient* reste une musique éminemment harmonique et mélodique car même si ces mélodies et ces harmonies sont étirées et distordues dans le temps musical au point que nous ne puissions absolument plus y établir entre elles de rapports fonctionnels comme dans la musique tonale, leur concaténation est évidente à l'oreille et exclut cette approche de la musique drone car l'auditeur d'*ambient music* trouvera par le biais de cette concaténation un guide à son écoute de la pièce, contrairement à l'auditeur de musique drone qui devra se résoudre à plonger dans le son en l'absence totale d'un cheminement aisément identifiable pour l'oreille. Musique *ambient* et drone sont les deux faces d'une

³⁷⁷ David TOOP, *Ocean of sound. Ambient music, mondes imaginaires et voix de l'éther*, trad. Arnaud Réveillon, Paris, Kargo, 2000, p. 12-13.

même pièce et s'opposent autant qu'elles se complètent : La musique *ambient* invite à admirer le son, à en accueillir toute la sensualité et la volupté mais pas forcément pour y pénétrer, au contraire elle invite l'esprit à s'imaginer, se projeter dans l'infinité de l'espace, l'infinité de l'éternité et à y dériver. Comme une fusée pour l'astronaute, l'*ambient* embarque notre oreille et notre imagination vers l'incommensurable grandeur de tout. Ces images arrivent à l'esprit certainement aussi parce que l'*ambient music* est la musique associée à tout ce qui concerne le *New-Age*³⁷⁸, de la redécouverte des spiritualités orientales aux fantasmes de vie extra-terrestre présente dans l'univers, tout reportage, documentaire ou fiction concernant ce type de sujet se trouvera accompagné par de la musique *ambient* qui se retrouve ici associée à la dimension de rêverie de tel sujet . Brian Eno définit ainsi la musique *ambient* : « la musique *ambient* doit être capable d'accommoder tous les niveaux d'intérêt sans forcer l'auditeur à l'écouter, elle doit être discrète et intéressante. »³⁷⁹ Il ajoute que c'est une musique qui peut être « activement écoutée ou ignorée selon le choix de l'auditeur. »³⁸⁰ Pour aller davantage dans le détail, citons sa définition issue de son manifeste de 1978 :

« Le concept de musique conçue expressément comme fond sonore d'un environnement a été développé dans les années 1950 par Muzak Inc. [...] Il est compréhensible que cela ait conduit les auditeurs les plus exigeants (et la grande majorité des compositeurs) à repousser entièrement le concept de musique environnementale. [...] Pour faire la distinction entre mes propres expériences dans ce domaine et les produits des divers fournisseurs de musique en conserve, j'ai commencé à utiliser le terme d'*ambient music*. [...] Alors que les compagnies spécialisées dans la musique en conserve travaillent dans

³⁷⁸ Voici la définition « classique » du terme, comme trouvée ici sur wikipédia : Le **New Age** (ou **nouvel-âge**) est un courant spirituel occidental des XX e siècle et XXI e siècle, caractérisé par une approche individuelle et éclectique de la spiritualité.

³⁷⁹ Brian ENO, in « *Music for Airports Liner Notes* », septembre 1978, disponible ici : http://archive.wikiwix.com/cache/?url=http%3A%2F%2Fmusic.hyperreal.org%2Fartists%2Fbrian_eno%2FMFA-txt.html. Traduction de : « *Ambient Music must be able to accomodate many levels of listening attention without enforcing one in particular; it must be as ignorable as it is interesting.* »

³⁸⁰ Brian ENO, in Michael JARRETT, *Sound Tracks : A Musical ABC, Volumes 1-3*, Temple University Press, 1998, p. 1973.

le but de régulariser l'environnement, d'étouffer ses particularités acoustiques et atmosphériques, l'*ambient music* entend les souligner. Alors qu'on produit la musique de fond conventionnelle en la dépouillant de tout sentiment de doute et d'incertitude (et donc de tout intérêt véritable), ce sont là des qualités que l'*ambient music* entend conserver. Et, tandis que l'intention de ces compagnies est d' "égayer" l'environnement en y ajoutant des stimuli [...], l'*ambient music* entend susciter le calme, un espace pour penser. »³⁸¹

Dans cette autre citation, Brian Eno se remémore les débuts de l'*ambient* :

« Cela s'est passé ainsi : au début des années 70, de plus en plus de gens commençaient à écouter la musique autrement. [...] Mes amis et moi faisons et échangeons des cassettes d'une musique choisie pour son immobilité, son homogénéité, son manque de surprise et, par-dessus tout, de variété. [...] À la même époque, d'autres signes apparaissent à l'horizon. En raison de l'évolution des techniques d'enregistrement, une foule de possibilités de composition tout à fait neuves apparaissent. La plupart étaient liées à deux domaines nouveaux, étroitement apparentés : le développement de la texture sonore elle-même comme centre du travail de composition, et la capacité de créer électroniquement des espaces acoustiques virtuels (n'existant pas dans la nature). [...] Les gens comme moi bricolaient avec tout cela, étonnés que tant de choses soient désormais possibles, immergés dans les nouveaux mondes sonores que nous pouvions créer. »³⁸²

Il y a ici une première grosse différence avec la musique drone : l'*ambient* se veut assez intéressante pour une oreille attentive qui l'écouterait mais doit également être assez discrète pour ne pas déranger un auditeur non concerné par la musique. En ce sens, l'*ambient* a parmi plusieurs fonctions possibles celle

³⁸¹ Brian ENO, « Ambient Music » (1978), in Brian ENO, *Une année aux appendices gonflés. Journal*, trad. Jean-Paul Mourdon, Paris, Le serpent à plumes, 1998, p. 356-357, citation extraite de : Makis SOLOMOS, *L'émergence du son dans la musique des XX^e-XXI^e siècles*, presses universitaires de Rennes, 2013, p. 253.

³⁸² Brian ENO, « Ambient Music » (1978), in Brian ENO, *Une année aux appendices gonflés. Journal*, trad. Jean-Paul Mourdon, Paris, Le serpent à plumes, 1998, p. 356-357, citation extraite de : Makis SOLOMOS, *L'émergence du son dans la musique des XX^e-XXI^e siècles*, presses universitaires de Rennes, 2013, p. 253..

de « musique de fond » assez agréable pour être entendue sans être écoutée mais assez pertinente pour être écoutée attentivement. Cela s'oppose à la musique drone qui ne peut en aucun cas être une « musique de fond ». Contrairement à l'*ambient* qui propose des silences ou des respirations dans son discours musical, la musique drone est fondée sur les continuums sonores, il n'y a pas de silence : du coup, soit on entre dans le son, dans ce continuum, soit on reste en dehors mais alors la musique drone devient inaudible : elle équivaut au grésillement du réfrigérateur ou au bruit d'une tondeuse à gazon, elle devient une sorte de bruit de fond désagréable. A noter qu'à l'inverse, les sons émis par un réfrigérateur ou une tondeuse peuvent devenir une véritable symphonie si l'auditeur décide d'écouter ces sons comme de la musique et non comme du bruit, comme le faisait Éliane Radigue dans sa jeunesse en écoutant les moteurs d'avion³⁸³.

La musique drone semble nous inviter non pas à admirer le son mais plutôt à rentrer dedans, à s'immerger à l'intérieur. Pour filer la métaphore, la drone ne nous projette pas dans l'espace, ou ne nous fait pas flotter sur l'océan des sons, elle nous enfonce au contraire dans cet océan, un océan originel de son où l'infiniment petit devient l'infiniment grand, où le moindre détail entendu de l'intérieur du son peut à lui seul évoquer tous les possibles. En d'autres termes, si l'*ambient music* sublime le son au point de le faire devenir brillant, relaxant, propice au vagabondage de l'esprit qui se perd dans l'infinie immensité de l'espace fantasmé, la musique drone sublime le son en le donnant à entendre de l'intérieur, propice cette fois-ci non au vagabondage de l'esprit mais plutôt à l'immersion et la fusion de l'âme avec quelque chose qui semble plus grand qu'elle-même, peut-être le sentiment diffus de fusionner ou d'être proche de fusionner avec l'immensité de l'inconnu, ce que Palestine nommerait le « son d'or », le son divin, le son inaudible car trop plein de tout, la parole divine peut-être, impossible à entendre pour un être humain mortel et contingent. Le son deviendrait une sorte de porte, de pont, vers un espace-temps inhumain, ou espace et temps se rejoignent peut-

³⁸³ Voir *Supra*.

être pour former une dimension qui nous est inconcevable aujourd'hui.

Ainsi, il est aisé de comprendre qu'il puisse encore aujourd'hui y avoir confusion entre drone et *ambient* puisque que ces musiques partagent des approches communes et de nombreuses caractéristiques, mais elles se développèrent sur deux sentiers parallèles mais différents, même si les artistes de l'une des deux esthétiques ont pu s'essayer à l'autre tant des points de connexion existent.

Enfin, il nous faut également en quelques mots distinguer la musique drone de la musique noise. Définir la musique noise pourrait faire l'objet d'une thèse à part entière, aussi n'est-ce absolument pas ici notre ambition. La *noise music* a une histoire au moins aussi riche que la musique drone. Elles ont en commun l'héritage de l'approche expérimentale cagienne mais aussi du développement mondial des musiques électroacoustiques. La musique noise a également des origines plus lointaines que nous pouvons identifier au moment des futuristes avec Luigi Russolo qui conceptualisa la première approche bruitiste de la musique portée en théorie.

Ce très rapide tour d'horizon nous amène à aujourd'hui, et les musiques drone et noise possèdent plusieurs points communs : absence de mélodie, d'harmonie et de rythme sciemment assemblés, musique issue du studio mais qui connut également un transfert du studio à la scène, de l'autographie multiple de la fixation sur support de stockage à l'autographie singulière de la représentation concertante non fixée dans la partition. La musique drone et la musique noise sont toutes deux fondées sur l'empilement et la superposition de continuums sonores. En cela ce sont des musiques sœurs, plus proches encore que ne le sont la musique *ambient* et la drone. Mais la différence fondamentale qui, selon nous, différencie ontologiquement la musique drone et la musique noise est le traitement que reçoit le son dans la musique noise. Par le jeu de la saturation en plus d'un volume sonore extrêmement élevé, la musique noise donne à entendre du son toujours rempli d'une dimension bruiteuse, soit par le jeu de saturations ou de distorsions,

soit par l'utilisation d'autres effets qui donnent au son un grain tendant vers le bruit. C'est ici l'essence même de la noise. Là où la musique drone donne à entendre les harmoniques supérieures qui émanent de la superposition des nappes sonores, la musique noise va davantage donner à entendre les effets bruiteux de frottement, de grincement, de fourmillement etc, qui émanent de la superposition de nappes sonores dont le grain tend vers le bruit. Bien sûr, des harmoniques peuvent également être entendues lors d'un concert de musique noise mais ce n'est pas cet élément de la musique qui est le plus mis en avant, c'est bel et bien la dimension de puissance sonore en terme de volume et de grain qui est recherchée lors d'une performance de musique noise. A l'inverse, le volume sonore étant souvent élevé lors d'un concert de musique drone, il peut y avoir des moments de la performance qui tendent vers la noise, tant l'accumulation d'harmoniques supérieures tend vers le bruit. Mais de même que la musique noise met moins en avant la dimension des harmoniques supérieures que la dimension bruiteuse de ses nappes, la musique drone réalise exactement l'inverse. C'est donc au niveau du traitement que reçoit le son que la différence entre les deux approches se situe. Le désir de bruit qui sous-tend la musique noise trouve ses origines dans des démarches expérimentales comme nous l'avons vu, mais aussi dans les cultures extra-occidentales pour qui le bruit en musique n'est pas banni comme il le fut de la culture musicale occidentale écrite pendant de nombreux siècles. Masami Akita, dit Merzbow, est assurément le musicien le plus représentatif de la musique noise, et lorsqu'on se penche sur son travail, on retrouve dans sa façon de travailler de nombreuses similitudes avec les musiciens drones : utilisation des bandes et des technologies relatives au studio d'enregistrement, à la fois analogique et plus récemment numérique. Mais la place que prend le bruit dans son œuvre l'exclut, selon nous, du champ de la musique drone, sachant que définir le terme bruit en musique serait également un sujet de thèse à part entière, aussi nous ne nous aventurerons pas sur ce sentier. Nous pouvons par contre conclure en affirmant que des musiciens se baladent à la frontière des musiques drone et noise comme

Kevin Drumm, dont certaines œuvres relèvent plus d'un genre que de l'autre et vice-versa, prouve s'il en fallait encore une, que ces deux approches partagent de très nombreuses similitudes.

Il fut montré de façon précise la spécificité de la musique drone par rapport à la musique répétitive et au sein des musiques héritières des démarches expérimentales. Il s'agira dorénavant de montrer en quoi la musique drone diffère des musiques européennes qui s'emparèrent de la question du continuum sonore au sortir de la seconde guerre mondiale. Ainsi nous mettrons en évidence encore une fois les particularités de la musique drone par rapport aux autres approches du continuum sonore présentes en Europe, surtout lorsque vient le moment de l'analyse.

D. DES POINTS COMMUNS ET DES DIFFÉRENCES ENTRE LA MUSIQUE DRONE ET LES AUTRES « MUSIQUES DU SON » : RÉFLEXIONS SUR QUELQUES ARTISTES.

La musique drone apparaît donc comme un genre à part entière, autonome de la notion de minimalisme mais héritière comme elle, des approches expérimentales cagienne et de La Monte Young. Mais il semblerait que cette recherche du continuum sonore ne soit pas exclusive à la musique moderne et contemporaine américaine. En Europe aussi, les compositeurs ont ressenti le besoin d'explorer le son dans son intériorité, sa profondeur et son développement dans le temps, ce désir semble transcender les lieux et les approches. Aussi dans cette partie, nous nous attacherons à montrer que cette préoccupation du son développé dans la longueur et cette envie de le pénétrer de l'intérieur n'est pas exclusive à la musique drone. Mais également que la musique drone possède comme particularité le fait d'être une musique autographique, qu'elle soit électroacoustique ou instrumentale, là où d'autres approches et d'autres compositeurs tentèrent l'aventure du son par la partition et l'écriture, donc en réalisant une musique allographique dans la continuité de la tradition occidentale, et donc en tentant de contrôler cette exploration du son par l'écriture. Nous faisons ici l'hypothèse que cette distinction entre désir de contrôle et désir d'autonomie du son est la grande fracture entre l'approche expérimentale et les autres approches qui seront citées après. Aussi sommes-nous ici dans la directe continuité de ce qui fut montré depuis le début de ce travail de thèse : la spécificité de la musique drone. Et de ce point de vue, la musique drone apparaît comme un versant parmi d'autres d'une nouvelle façon de penser la musique, d'abord à partir du son.

1. Réflexions sur la notion de son

Le livre *De la musique au son, L'émergence du son dans la musique des XX^E-XXI^E* de Makis Solomos est une formidable source de réflexions par rapport à cette notion de son qui devient centrale dans la réflexion musicale pendant le vingtième siècle musical, pour s'imposer aujourd'hui comme une des notions les plus importantes. Nous commencerons d'abord par exposer les quelques idées centrales de l'auteur qui l'amenèrent à écrire ce livre, puis il sera réalisée une étude détaillée du chapitre intitulé *Immersion sonore* que nous aurons introduite par quelques réflexions du chapitre précédent intitulé *Écouter (les sons)*. Enfin, à travers quelques réflexions portées sur les deux derniers chapitres de l'ouvrage intitulés respectivement *Composer les sons* et *L'Espace-son*, nous tenterons de réaffirmer toute la particularité et la spécificité de la musique drone par rapport aux différentes réflexions menées par Makis Solomos.

Exposer les réflexions de Solomos sur le son va nécessairement induire de revenir sur certaines idées que nous avons déjà exposées dans ce travail, mais cela ne sera pas une stérile répétition ; il s'agira au contraire d'éclairer différemment certaines des idées exposées avant. L'idée principale à partir de laquelle Solomos entame sa réflexion est la notion d'enregistrement : « l'enregistrement, se substituant à la mémoire, a rendu possible quelques chose qui n'était pas imaginable par le passé : capter un son, le figer, le restituer, le répéter. »³⁸⁴ A partir de cela, il oppose la tradition, à comprendre comme la musique du passé, avec la musique du présent et de l'avenir : « dans la culture musicale traditionnelle, le son n'est qu'un *résultat*, parfois moins important que la musique même [...] La musique ne réside pas dans le son, dit-on ; elle se trouve dans le geste des musiciens et dans ses structures internes, voire dans la pure intention musicale. »³⁸⁵ Solomos explique ici que dans la musique écrite occidentale, ce qui fait œuvre est la partition, le langage musical,

³⁸⁴ Makis SOLOMOS, *De la musique au son. L'émergence du son dans la musique des XX^E-XXI^E siècles*, presses universitaires de Rennes, 2013, p. 10.

³⁸⁵ Makis SOLOMOS, *op. cit.*, p. 10, 11.

et la faculté des musiciens experts à déchiffrer ce langage musical au service de l'exécution de l'œuvre, par le biais de leur interprétation. Ce qui fait œuvre ici, c'est la partition, fruit de l'intelligence et de la créativité du compositeur, l'exécution de l'œuvre est presque secondaire, la musique a une existence objective par sa matérialisation dans l'écriture musicale, elle est indépendante de la notion de son. Comme l'explique Solomos, on peut pousser la réflexion à l'extrême en disant qu'un bon musicien capable d'utiliser l'audition intérieure n'a pas besoin d'instrument ni du son pour « écouter » intérieurement une œuvre écrite, grâce à sa capacité à entendre dans sa tête ce qu'il lit sur le papier à musique. Ainsi, le son devient presque une contingence, relative au lieu et/ou aux instruments utilisés, qui deviennent secondaires par rapport à l'œuvre écrite et la capacité du musicien à l'interpréter.

Solomos oppose cette culture de la musique écrite à la nouvelle culture audio qui apparaît avec l'enregistrement. Il évacue d'emblée tout en la citant, la musique purement fonctionnelle, la musique d'ambiance dont il prend comme exemple significatif la *muzak* qui tient son nom de la firme américaine homonyme de 1922 qui proposait une sorte de musique d'environnement aux entreprises. Voici comment cette dernière était présentée par la firme : « La plupart de nos clients sont des bureaux et des usines qui utilisent Muzak comme un élément de leur environnement de travail, au même titre que l'éclairage et l'air conditionné. L'important, c'est d'arriver à ce que ceux qui travaillent se sentent mieux parce que, s'ils se sentent mieux, il y a des chances pour qu'ils travaillent mieux. »³⁸⁶Ce cas est extrême, mais Solomos le souligne, fut anticipé par Satie avec ses musiques d'ameublement, et ne représente pas le développement musical de l'ère de la culture audio. Ce sont bien les pratiques artistiques centrées sur le son qui nous intéressent et Solomos les introduit comme suit :

³⁸⁶ Umberto Vincenzo MUSICO, in *Cahiers Recherche/Musique n°6 : Le pouvoir des sons*, enquête réalisée par Elisabeth Dumaurier, Paris INA/GRM, 1978, p. 227. Citation extraite de : Makis SOLOMOS, *op. cit.*, p. 11.

« Quant aux pratiques artistiques centrées sur le son, elles sont multiples, hétérogènes, variées, et évoluent à grande vitesse. Évolue également très rapidement leur catégorisation. A l'heure actuelle, l'expression la plus générale qui puisse les regrouper semble être celle "d'arts sonores". Une partie des artistes qui les incarnent provient de la sphère du visuel et produit des œuvres sonores souvent en relation avec des images, des objets plastiques ou des espaces. Une autre partie est d'obédience acousmatique – purement auditive – et relève dans une grande mesure de l'art de l'enregistrement, évoquant ce que, dans les années 1960, François-Bernard Mâche appelait "phonographies". Mais d'autres artistes catégorisés comme "sonores" font peut-être – tout simplement – de la musique... »³⁸⁷

Ce qui est exposé ici par Solomos apparaît comme tout à fait central à notre réflexion. Le travail de Palestine est souvent renvoyé à « l'art sonore », sûrement parce que ces œuvres entretiennent une proximité avec une pensée plastique, sûrement aussi parce que lui même ne se considère pas comme compositeur mais plutôt comme un sculpteur sonore ou un architecte sonore, expression sur laquelle nous reviendrons après. Ou bien encore parce que ses œuvres ne sont pas fixées dans la partition. Pourtant, nous ne comprenons pas pourquoi on ne peut pas parler de musique lorsque qu'on évoque le travail de Palestine. Dans le cas d'une œuvre comme *Schlingen-Blängen*, l'œuvre se déroule bien en situation concertante, avec un exécutant, Palestine, qui joue de l'orgue face à un public venu pour l'écouter, aussi s'agit-il a priori d'un concert des plus classiques qu'il soit. Nous faisons l'hypothèse ici que cette appellation « art sonore » révèle quelque chose de relativement terrible : on ne considère plus comme étant de la musique une œuvre sonore qui ne serait pas fixée dans la partition, et donc qui ne serait pas analysable par les méthodes habituelles relatives à la maîtrise de la théorie musicale. Tout art sonore héritier d'une approche expérimentale ne serait plus de la composition, nous pouvons le comprendre puisque dans le cas de Palestine il fut déjà expliqué en quoi son approche diffère de l'approche classique. Mais par un glissement intellectuel pernicieux il ne s'agirait plus de musique non plus car en sous-entendu, l'objet artistique sonore en question ne serait plus

³⁸⁷ Makis SOLOMOS, *op. cit.*, p. 12

analysable par la musicologie. On le classe alors dans l'art sonore ou la performance au mieux, peut-être dans l'escroquerie intellectuelle ou esthétique au pire. Solomos nous alerte d'une certaine façon sur cette question, en nous rappelant que l'art sonore est peut-être tout simplement de la musique, une nouvelle forme d'expression musicale qui possède des caractéristiques et des moyens d'existence différents de ceux de la musique écrite. Partons à présent de cette hypothèse pour entamer la réflexion sur les musiques du son.

Ce recentrage sur le son n'est d'ailleurs par exclusif aux musiques héritières de la pensée expérimentale américaine. Il existe aussi dans des musiques contemporaines plus directement héritières de la musique occidentale écrite. Solomos, s'appuyant sur Scelci, déclare que « dans la musique contemporaine instrumentale ou mixte, cette mutation décisive s'exprime, entre autres, par le travail très poussé sur le timbre, par les extraordinaires trouvailles en matière de modes de jeu et d'orchestration. Un compositeur tel que Scelsi allait jusqu'à hypostasier le son : »³⁸⁸

« Vous n'avez pas idée de ce qu'il y a dans un seul son ! Il y a même des contrepoints si on veut, des décalages de timbres différents. Il y a même des harmoniques qui donnent des effets tout à fait différents, qui ne sortent pas seulement du son, mais qui entrent au centre du son. Il y a des mouvements concentriques et divergents dans un seul son. Ce son-là devient très grand. Cela devient une partie du cosmos, aussi minime qu'elle soit. Il y a tout, dedans. »³⁸⁹

Cette citation de Scelsi semble décisive : il y a tout dans le son, tel est son enseignement, et il introduit cette idée qu'un son peut être une partie du cosmos, peut être rempli de tout. Ce type de réflexion n'est pas sans rappeler celle de Palestine à propos du « son d'or » qu'il recherche à travers ses œuvres, notamment dans *Schlingen-Blängen*, un son divin, inaudible car trop plein, trop rempli pour

³⁸⁸ Makis SOLOMOS, *op. cit.*, p. 12.

³⁸⁹ Giacinto SCELSCI, *Les anges sont ailleurs...*, textes inédits recueillis et commentés par Sharon Kanach, Arles, Actes Sud, 2006, p. 75. Citation extraite de : Makis Solomos, *op. cit.*, p. 13.

nos oreilles terrestres, peut-être parce que justement il y a tout dedans comme le dit Scelsi. Nous verrons plus loin que Scelsi et Palestine partagent tous les deux cette approche mystique et spirituelle de la musique.

Pour en revenir au son, il est devenu au vingtième siècle dans une multitude d'approches musicales, une caractéristique majeure de la musique, et non une contingence comme dans la musique écrite traditionnelle. Solomos l'exprime de la façon suivante :

« Dans la musique électroacoustique, le son est à la fois matériau et forme, modèle formel et narratif, matière insignifiante et corps mystérieux à connotations multiples...Qu'elle travaille sur des traitements ou de la synthèse, le son la détermine de part en part, la question fondamentale devenant : qu'est-ce qu'un son, où commence-t-il, où finit-il ? Dans les musiques populaires telles que le rock, le disco, le funk, le rap ou la variété, le travail en studio a conduit à mettre en avant le rôle du producteur, qui réalise des traitements sonores et des arrangements constituant bien plus qu'un habillage, pour aboutir à des disques dont l'intérêt ne réside 'plus uniquement dans les chansons elles-mêmes, mais dans le son'³⁹⁰. Les baroqueux ont, eux aussi, développé à l'extrême l'idée de son comme élément surajouté. Dans leurs réalisations, des effets sonores pimentent des partitions jusque-là pensées de manière quelque peu désincarnée [...] Dans le jazz, 'quand on utilise [le mot son, il] est beaucoup plus large que "sonorité" ; c'est comme la personnalité au fond ; c'est un ensemble ; c'est quasiment le style'³⁹¹. On retrouve le même usage dans le flamenco. »³⁹²

Makis Solomos attire ainsi notre attention sur l'idée que « le son s'est hissé en problématique centrale de la musique »³⁹³ comme il l'exprime très bien dans les lignes suivantes :

³⁹⁰ Daniel LEVITIN, *De la note au cerveau. L'influence de la musique sur le comportement*, trad. Samuel Sfez, Paris, Éditions Héloïse d'Ormesson, 2010, p. 10-11 (phrase écrite à propos du rock).

³⁹¹ Philippe CARLES, « Le son du jazz. Entretien de François Delalande avec Philippe Carles », in François Delalande (éd.), *Le son des musiques, Entre technologie et esthétique*, Paris, INA-Buchet/Chastel, 2001, p. 115).

³⁹² Makis SOLOMOS, *op. cit.*, p. 13.

³⁹³ Makis SOLOMOS, *op. cit.*, p. 14.

« De Debussy à la musique contemporaine de ce début de XXI^e siècle, du rock à l'électronica, des objets sonores de la première musique concrète à l'électroacoustique actuelle, du *Poème électronique* de Le Corbusier-Varèse-Xenakis aux tentatives interarts les plus récentes, le son est devenu l'un des enjeux majeurs – sinon l'enjeu majeur – de la musique. Tout s'est passé comme si, durant un siècle environ, la musique avait amorcé un changement de paradigme : nous sommes en train de passer d'une culture musicale centrée sur le ton à une culture du son. Et l'on pourrait parier que ce changement radical est au moins aussi fondateur que la révolution qui, au début du XVII^e siècle, fit naître la tonalité : eu égard à la musique la plus avancée du XX^e siècle, on s'aperçoit avec le recul que le qualificatif d'"atonale" ne correspondait qu'à son potentiel de destruction du passé, le recentrement sur le son, lui, en constituant la face constructive. »³⁹⁴

Solomos continue cette introduction de son ouvrage en citant Daniel Charles, spécialiste de Cage, qui fut déjà cité dans cette thèse. Daniel Charles nous apprend ceci : « Tout se passe comme si la musique découvrait de nos jours cette problématique jamais encore isolée pour elle-même, et qui paraît cependant constituer la condition même de son édification : celle du surgissement des sons. »³⁹⁵

Ce surgissement dont parle Daniel Charles n'est pas un remplacement, mais plutôt une apparition, une révélation au sens d'une caractéristique de la musique qui s'ajoute plus qu'elle ne se substitue aux précédentes, déjà contrôlées par le langage musical. Solomos interprète ce surgissement ainsi :

« Mais le recentrement sur le son ne peut pas toujours être pensé comme "réduction". Plus généralement, il se présente comme émergence. Dans son sens littéral tel qu'il est développé dans certains courants de sciences cognitives, de la physique, de la biologie..., ce mot désigne une évolution qui, à partir d'un seuil critique de complexité, génère de nouvelles propriétés. Par exemple, passer d'une musique centrée sur le ton à une musique du son ne signifie pas nécessairement que le second se substitue simplement au premier : cela peut se produire également lorsque – comme il en va avec la

³⁹⁴ Makis SOLOMOS, *op. cit.*, p. 14.

³⁹⁵ Daniel CHARLES, *Le temps de la voix*, Paris, Jean-Pierre Delarge, 1978, p. 27. Citation extraite de Makis Solomos, *op. cit.*, p. 14.

musique spectrale – le travail sur les hauteurs, par sa complexification, produit des objets qui finissent par ne plus être perçus comme des accords, mais comme des sons composés. »³⁹⁶

Cette dernière citation paraît pertinente car justement, elle ne semble pas correspondre à la démarche de Palestine de prime abord, alors qu'elle en montre peut-être l'un des plus grands mystères. Solomos cite l'exemple de la musique spectrale sur laquelle nous reviendrons plus tard, en nous disant que dans la démarche spectrale, le recentrement sur le son n'a pas dissout la pensée en hauteur, il l'a complétée, augmentée, en pensant par exemple un accord, non comme tel mais comme une superposition de sons composés. Cela dit, la musique spectrale continue d'être allographique, elle s'écrit à l'aide d'une partition qui indique des hauteurs. Même si ces dernières n'ont plus le rôle organisationnel qu'elles possédaient dans la musique tonale, elles deviennent des révélateurs de sons complexes. Dans le cas de la musique de Palestine, il fut déjà dit qu'il n'écrit pas de partition, comme pour vouloir se plonger entièrement dans le son sans le figer dans la bidimensionnalité de l'écriture sur papier. Il serait alors tentant de considérer la pensée du son chez Palestine comme une « réduction », dans la mesure où disparaît ici toute notion de système tonal, toute notion de système en général. Mais peut-être que cette non-écriture de la musique de Palestine révèle à l'inverse une complexification telle de la production sonore dans une œuvre comme *Schlingen-Blängen*, qu'il devient impossible d'en réaliser une notation, ou, au-delà de l'impossibilité, peut-être que cette notation ne prendrait plus sens par rapport à la complexité sonore désirée par Palestine. Complexité qui, dans le cas de sa pièce pour orgue, émane d'un concept et d'une exécution d'une simplicité désarmante, ce qui ne manque pas d'être paradoxal, comme si le simple et le complexe se rejoignait à leurs extrêmes, comme s'ils n'étaient que les deux faces d'une même pièce. Dans cette hypothèse, la musique de Palestine s'inscrirait dans l'idée de Solomos que l'émergence du son dans la musique contemporaine désigne

³⁹⁶ Makis SOLOMOS, *op. cit.*, p. 15.

« d'une part, le fait que le recentrement sur le son se produit selon une évolution progressive et intérieure (à la musique), et que, d'autre part, cette évolution procède par complexification. »³⁹⁷

Dans son ouvrage, Solomos décide de balayer un grand nombre de compositeurs et leurs approches, qui ont toutes en commun une réflexion nouvelle sur le son par rapport à la tradition écrite occidentale. C'est cela qui nous intéresse car ce balayage dépasse de loin le cadre des musiques expérimentales et minimalistes américaines, même si elles y prennent naturellement place.

Solomos évoque la musique concrète et la musique électroacoustique qui procèdent aux premières synthèses sonores tout de suite après 1945. Il pense à « la quête de continuum sonore du sérialisme et les résonances construites d'un Boulez. »³⁹⁸ Il précise qu' « à la même époque, les sonorités et textures composées de Xenakis et de Ligeti jouent un rôle important. »³⁹⁹ Il évoque évidemment le « recentrement sur l'écoute opéré par Cage et, un peu plus tard, par les acousmaticiens tels que Bayle. »⁴⁰⁰ Il pense également à Feldman et La Monte Young dont nous avons déjà longuement évoqué le travail dans cette thèse, le premier par rapport au « temps dilaté » de ses œuvres, le second par rapport aux sons tenus. Il considère le free jazz et le rock comme des musiques qui émancipèrent le son. Et comment ne pas lui donner raison quand on sait les liens tenus qu'entretenait des musiciens comme La Monte Young ou Phill Niblock avec le jazz, ou Tony Conrad avec le rock, pour ne citer qu'eux, ces derniers étant des acteurs déterminants de la musique drone centrée sur le son. Il convoque également le minimalisme de Reich, les premières musiques électroniques jouées en direct ou la musique « concrète instrumentale » de Lachenmann. A partir de 1970-1980, il pense à la musique spectrale de Grisey ou Murail et leur travail sur les seuils de la perception ou encore la musique industrielle. A partir des années

³⁹⁷ Makis SOLOMOS, *op. cit.*, p. 15.

³⁹⁸ *Id.*, p. 16.

³⁹⁹ *Ibid.*

⁴⁰⁰ *Ibid.*

1980, il invoque « les recherches sur l'espace-son – qui remontent au moins à Berlioz et Wagner, puis Ives, Stockhausen...– deviennent, avec un compositeur comme Nono, centrales et se poursuivent jusqu'à nos jours. »⁴⁰¹

Il évoque « la consonance de la musique *new-age* et de la postmodernité, consonance qui ne réinstalle pas la fonctionnalité de la musique tonale, mais plonge l'auditeur dans la sensualité méditative du son... »⁴⁰² Ainsi il en arrive à l'*ambient* de Brian Eno, le développement de l'électronique en temps réel et de la musique mixte, cher à l'IRCAM⁴⁰³. Enfin, il pense également au « travail très raffiné autour du timbre d'un Sciarrino et de compositeurs plus jeunes, sur le bricolage sonore d'un Aperghis, sur la naissance des musiques électroniques (populaires), sur la généralisation du bruitisme dans plusieurs genres de musiques... »⁴⁰⁴

Cette énumération, certainement pas exhaustive, nous montre à quel point la problématique du son interpénètre complètement les différentes problématiques musicales modernes et contemporaines et pas seulement celles relatives aux musiques expérimentale, minimaliste et drone. Cela tempère quelque peu le propos militant et absolument pas objectif de Nyman dans son ouvrage étudié en première partie de thèse, ouvrage cependant largement antérieur à celui de Solomos, donc forcément moins pétri de recul quant à ce grand vingtième siècle musical.

Makis Solomos articule sa réflexion sur le son en six grands axes. Il évoque tout d'abord l'histoire du timbre et du bruit qui forment respectivement les deux premiers chapitres de son livre. Nous laisserons volontairement ces deux chapitres de côté, non par manque d'intérêt à leurs égards, mais parce qu'ils

⁴⁰¹ Makis SOLOMOS, *op. cit.*, p. 16.

⁴⁰² *Ibid.*

⁴⁰³ L'IRCAM est L'Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique. C'est un centre français de recherche scientifique, d'innovation technologique et de création musicale, fondé par Pierre Boulez en 1969. (wikipédia).

⁴⁰⁴ Makis SOLOMOS, *op. cit.*, p. 16

concernent moins directement notre propre réflexion. Par contre, le chapitre trois, centré sur la question de l'écoute, rentre complètement dans notre problématique. Son étude fera écho aux questions posées par l'écoute dans la démarche expérimentale cagienne qui fut étudiée en début de thèse, et il sera montré que ce renouvellement de l'écoute dépasse largement le carcan des réflexions du pionnier américain. Le quatrième chapitre consacré à l'immersion sonore rentre en totale résonance avec le travail de Palestine, et de la même façon qu'avec le chapitre sur l'écoute, il sera montré par son étude, que d'autres approches que celle explicitées dans l'étude de la musique drone, mettent au cœur de leurs problématiques l'immersion dans le son. Enfin, les chapitres cinq et six, respectivement consacrés à la composition du son et à la composition de l'espace-son, montreront par leurs études, et plus précisément en décortiquant les notions de continuum et d'architecture sonore, la réelle singularité de la musique drone par rapport aux différentes démarches dont nous aurons explicitées les problématiques, grâce au soutien de la pensée de Makis Solomos.

2. *À l'écoute du son*

Solomos part inévitablement de Cage pour introduire cette notion « d'écouter les sons ». Ses réflexions feront largement écho à celles de Nyman par rapport à Cage tout en dépassant strictement le cadre de la musique expérimentale américaine. Makis Solomos introduit cette pensée sur l'écoute en nous rappelant que « Cage n'a jamais aimé les notes, les hauteurs déterminées, les sons musicaux et l'art musical suprême qui vous apprend à les associer, l'harmonie. Cela, non par manque de culture et d'éducation musicale, puisqu'il étudia avec le maître de l'harmonie moderne, Schönberg. »⁴⁰⁵ Même si, comme l'explique Carmen Pardo

⁴⁰⁵ Makis SOLOMOS, *op. cit.*, p. 172.

Salgado, Cage développera plus tard un intérêt pour « l'harmonie horizontale. Cette conception de l'harmonie n'est pas sans rapport [...] avec le principe de la grande Harmonie, ce qui conduit le compositeur à opposer l'harmonie occidentale à l'orientale en concevant cette dernière selon les taoïstes classiques. »⁴⁰⁶ Mais c'est d'abord à partir d'un rejet de l'harmonie classique que Cage envisage sa pensée musicale. Citons John Cage :

« Je commençais à comprendre que la séparation de l'esprit et de l'oreille avait abîmé les sons, qu'une table rase était nécessaire. Cela fit de moi non seulement un contemporain, mais aussi un "avant-gardiste". J'utilisais des bruits. Ils n'avaient pas été intellectualisés ; l'oreille pouvait les entendre directement et, pour eux, elle n'avait pas besoin de passer par une quelconque forme d'abstraction. »⁴⁰⁷

La redécouverte du son réalisée par Cage passa donc en premier lieu par l'utilisation des bruits ou plus précisément de sons à hauteur non définie : « La première musique de Cage sera donc bruiteuse. Les percussions deviennent son véhicule privilégié, selon le modèle donné par *Ionisation* de Varèse. »⁴⁰⁸ Solomos ajoute que « la musique pour percussions devrait constituer la transition entre " la musique influencée par le clavier " et la " musique tout-son [all-sound music] du futur ". D'où l'invention du piano préparé, dès 1940, qui rend disponible une pléthore de sons à partir d'un clavier. »⁴⁰⁹

Schönberg en parlant de John Cage déclara : « Il n'est pas un compositeur, mais un inventeur de génie. »⁴¹⁰ A travers cette phrase, Schönberg est le premier à faire la distinction entre composition et art sonore d'une certaine façon, il réfute l'approche musicale cagienne comme de la composition puisqu'il lui refuse le

⁴⁰⁶ Carmen PARDO SALGADO, *Approche de John Cage. L'écoute oblique*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 81.) Citation extraite de la note de bas de page n°2 de : Makis SOLOMOS, *op. cit.*, p. 171.

⁴⁰⁷ John CAGE, « Lecture on nothing », in *Silence*, Middletown (Connecticut), Wesleyan University Press, 1961, p. 261. trad. Makis Solomos. Citation extraite de : Makis Solomos, *op. cit.*, p. 172.

⁴⁰⁸ Makis SOLOMOS, *op. cit.*, p. 172.

⁴⁰⁹ *Id.*, p. 174.

⁴¹⁰ Arnold SCHÖNBERG, cité par SOLOMOS, *op. cit.*, p. 174.

statut de compositeur. Cette phrase est un premier indice intéressant préfigurant le fossé idéologique qui séparera l'approche cagienne des approches héritières du dodécaphonisme. Il faut bien admettre que la démarche de John Cage prend à revers toute la tradition de la musique écrite occidentale en mettant en avant une certaine vision du principe du non-agir. Daniel Charles exprime cette démarche de la façon suivante :

« Il s'agit [...] d'atteindre, chez le compositeur comme chez l'auditeur, à une *réceptivité à l'événement qui précède toute position d'un principe de l'agir* ; et de démentir toute opposition hâtive entre l'activité créatrice et la perception qui en recueille le résultat. Revenir en deçà de l'objet musical, ce serait donc, en fin de compte ouvrir une brèche dans l'espace de la perception et de la vérité. »⁴¹¹

Ainsi, comme le dit Solomos, « à partir de là, toutes les possibilités sont ouvertes. »⁴¹² Et c'est à partir de ce postulat que se développa l'esthétique expérimentale qui fut déjà décrite. Démentir toute opposition hâtive entre l'activité créatrice et la perception qui en recueille le résultat, est une formule qui n'est pas sans rappeler l'attitude de Palestine lors de la réalisation de *Schlingen-Blängen*. Car l'activité créatrice et la perception ne s'opposent pas mais se confondent quand Charlemagne sculpte sa pièce en temps réel : il réalise son processus au moment même où il reçoit l'œuvre en tant que premier auditeur de cette dernière.

Pour en faire un écho à l'influence que semble avoir la musique indienne sur les réflexions de John Cage mais aussi sur l'émergence de la musique drone, notons à la suite de Solomos qu'une étudiante indienne de Cage lui expliqua que « dans son pays, le rôle de la musique est d'apaiser l'esprit, le disposant à l'influence divine. »⁴¹³ Cette phrase semble être une métaphore à elle seule de la démarche de

⁴¹¹ Daniel CHARLES, *La fiction de la postmodernité selon l'esprit de la musique*, Paris, PUF, 2001, p. 248. Citation extraite de : Makis SOLOMOS, *op. cit.*, p. 176.

⁴¹² Makis SOLOMOS, *op. cit.*, p. 176.

⁴¹³ John CAGE, « [memoir] » (1966), in Richard KOSTELANETZ (éd.), *John Cage. An Anthology*, New York, Da Capo Press, 1991, p. 77. Citation extraite de Makis Solomos, *op. cit.*, p. 176.

Palestine dans sa quête du son, lorsqu'il sculpte le son afin de faire entrevoir à son esprit et aux nôtres ce qu'il nomme le « son d'or », métaphore de cette porte vers l'influence divine.

Tout l'enjeu de cette nouvelle écoute des sons initiée par la démarche expérimentale de Cage, semble se résumer par les propos suivants de Carmen Pardo Saldago :

« [John Cage] a montré quel chemin il faut parcourir pour apprendre de cette écoute [non intellectuelle], pour montrer qu'un son est un son. Pour se mettre à l'écoute du son, il faut oublier les noms, les rapports, les limites, les préjugés et les sous-entendus avec lesquels la pensée conduit le son. [...] Il est donc question de déstabiliser l'espace qui soutient les représentations des sons afin de les laisser être. De ce fait, le premier pas est d'interroger ces éléments qui constituent la mesure de l'espace de l'homme, bref, l'espace de cette écoute intellectuelle. [...] L'oubli devient un exercice de discipline, une responsabilité face aux sons et face à la vie. Oublier, c'est s'éloigner d'une voie qui se croyait l'unique voie possible et opérer un passage vers la création d'un paysage mental où tous les chemins sont encore à dessiner. Dans ce désert de la mémoire, il devient possible de commencer à se poser des questions telles que : l'homme peut-il entendre sans nécessité de reconnaître ? Peut-il entendre tous les sons comme s'ils étaient les sons de la mer ? Comme le son tout court ? »⁴¹⁴

Cette citation éclairante semble à elle seule définir la voie qu'on choisit de suivre les musiciens « dronistes », en opposition à d'autres démarches plus intellectuelles de la quête du son. En effet, nous désirons ici faire l'hypothèse que l'auteur de ces lignes nous invite à écouter les sons sans approche intellectualisée, donc sans le background de toute la théorie musicale et de son histoire. Oublier les noms, les rapports, les limites, les préjugés et les sous-entendus, c'est oublier tout ce background qui conduit la pensée au moment de la réception du son. Déstabiliser l'espace qui soutient les représentations des sons

⁴¹⁴ Carmen PARDO SALGADO, « Written on water/ Un rêve sur le sable ». CF. également Carmen PARDO SALGADO, *Approche de John Cage. L'écoute oblique*. Citation extraite de : Makis Solomos, *op. cit.*, p. 178.

afin de les laisser être, semble équivalent au fait d'énoncer qu'il faut remettre en question définitivement l'écriture de la musique, car la partition apparaît comme le premier espace de l'écoute intellectuelle des sons. La partition permet même l'écoute intérieure, l'écoute sans son. Ce qui est assurément le comble de la réception intellectualisée du son et de la musique. L'oubli devient une responsabilité, devient la possibilité d'envisager la musique et les sons d'une façon complètement nouvelle, en rupture totale avec des siècles de tradition. Cela paraît correspondre à la démarche drone, dont les musiciens ont décidé de donner la priorité aux sons avant toute chose. Charlemagne Palestine, comme Éliane Radigue, pour ne citer qu'eux, ont décidé d'abandonner la partition comme cela fut vu précédemment, afin de donner au son toute sa place, sa place centrale au cœur de la musique. Le son devient la musique et n'est plus la résultante contingente d'une organisation structurelle selon une forme et des systèmes de composition. En abandonnant la partition, la fixation de sa pensée sur le papier, le compositeur ou l'artiste de musique drone abandonne sûrement une partie de son ego, une partie de son « moi », qui se dissout dans le son, le son d'un « nous », le son qui dépasse et transcende l'individu, dans ce qu'il a à offrir collectivement, le son comme étant trop plein et trop riche pour être pensé ou créé par un individu isolé. Lorsque la question de savoir si l'homme peut « entendre » sans la nécessité de « reconnaître » est posée, c'est la question de savoir si l'homme peut concevoir une musique des sons affranchie de tout système, qui est posée. Une musique qui serait affranchie de tout système compositionnel, de tout système de croyance, de tout système de pensée etc... Bien sûr, c'est impossible, l'homme est un animal pensant, le fait même de vouloir faire de la musique est déjà une manifestation humaine de la pensée. Mais pouvons-nous ne pas aller plus loin dans l'intellectualisation du son ? Telle est la question que pose ce paragraphe et la musique drone semble apporter une réponse convaincante. Car les musiciens de musique drone semblent vouloir écouter les sons comme les sons de la mer, comme les sons tout court, à l'instar d'Éliane Radigue qui pense sa musique

comme si l'auditeur était au creux d'un coquillage et entendait ce son si mystérieux de l'intérieur de la coquille, qui évoque le son diffus de l'océan.

La musique drone apparaît comme cette musique du son désintellectualisée, mais il sera montré dans les lignes qui vont suivre que d'autres approches d'une musique du son se développèrent lors de la seconde moitié du vingtième siècle, des approches qui se différencieront de l'approche drone justement par le rapport qu'elles entretiennent avec leurs façons de penser le son et l'écriture.

3. *Des différences ontologiques entre la musique drone et l'école spectrale.*

Parmi ces autres approches, il existe la musique spectrale. La démarche spectrale est ainsi introduite par Solomos :

« Les musiciens spectraux [...] à la fin des années 1970 et durant les années 1980, souhaitant rompre avec le sérialisme, voulurent une musique qui se perçoit c'est-à-dire dont l'auditeur peut comprendre les processus, à la différence de la musique sérielle, où ces derniers sont enfouis dans des couches profondes, difficilement pénétrable à la simple audition. Pour ce faire, l'un de leurs moyens fut précisément de composer à partir de certaines lois de la perception que des psychoacousticiens – dont certains se trouvaient dans leur entourage proche, notamment durant les années 1980, au sein de l'IRCAM, sans parler du rôle joué par l'acousticien Émile Leipp dont plusieurs compositeurs suivirent les cours ou lurent son livre *Acoustique et musique* publié en 1971 – avaient formulées. »⁴¹⁵

Tristan Murail, qui est avec Gérard Grisey et Michaël Lévinas l'un des principaux représentants de la musique spectrale, écrit que « les sons, et plus encore les

⁴¹⁵ Makis SOLOMOS, *op. cit.*, p. 205.

relations entre les sons, ont une réalité acoustique et une réalité perceptive qui ne sont pas nécessairement équivalentes ; l'étude de ce sentiment est l'objet de la psychoacoustique et de la psychologie de la perception, que l'on ne saurait ignorer. »⁴¹⁶Solomos note que « c'est le cas lorsque, dans certains de ses processus, il utilise des courbes de durées logarithmiques, lesquelles sonnent plus naturelles pour l'oreille. »⁴¹⁷Nous pouvons noter ici que la musique spectrale a une approche du son scientifique, mettant en jeu les lois de l'acoustique physique. Tristan Murail considère bel et bien le son comme une priorité dans son approche musicale, il considère même que la grande révolution de la musique de la seconde partie du vingtième siècle repose sur cette prise de conscience de la place centrale qu'a le son :

« La révolution la plus brutale et la plus marquante qui ait affecté le monde musical dans les années récentes n'a pas pris sa source dans une quelconque remise en cause de l'écriture musicale (sérielle ou autre), mais bien plus profondément dans le monde des sons eux-mêmes, autrement dit dans l'univers sonore que le compositeur est invité à gérer. L'ouverture sans précédent du monde des sons que nous connaissons actuellement peut, néanmoins, manquer d'avoir des conséquences sur les techniques d'écriture elles-mêmes, pour tout compositeur soucieux d'assumer la place qui lui revient dans l'évolution de la musique. Plus précisément : toute tentative d'intégrer ces nouveaux sons ne peut passer que par un renouvellement des techniques traditionnelles d'écriture (par traditionnelles, j'entends aussi les techniques sérielles, aléatoires, stochastiques, etc... qui continuent d'utiliser les vieilles grilles de paramètres) et de la conception que nous faisons de l'acte de composition. »⁴¹⁸

Ces propos de Murail nous enseignent deux choses primordiales : comme pour la

⁴¹⁶ Tristan MURAIL, « Question de cible », *Entretiens*, n°8, 1989, p. 148 (repris dans Tristan MURAIL, *Modèles et Artifices*, textes réunis par Pierre Michel, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2004). Citation extraite de : Makis Solomos, *op. cit.*, p. 205.

⁴¹⁷ Makis SOLOMOS, *op. cit.*, p. 205.

⁴¹⁸ Tristan MURAIL, in Jean-Noël VON DER WEID, *La Musique du XX^e*, Paris, Hachettes Littératures, 1999, p. 344, 345. Voir à ce sujet : Tristan MURAIL, « La révolution des sons complexes », *Actes de la semaine de musique contemporaine*, Académie de France à Rome et France Culture, 1982.

musique drone, la démarche spectrale place le son au cœur de sa problématique, c'est ici un net point commun. Par contre, là où nous avons vu que la musique drone relève des régimes autographiques singulier ou multiple, la musique spectrale reste une musique allographique, une musique de l'écriture dont les enjeux passent aussi par la création d'un nouveau langage musical, ce que Murail nomme « un renouvellement des techniques traditionnelles d'écriture ». La musique spectrale plaide pour « une nouvelle conception de l'acte de composition », mais n'en reste pas moins une musique de l'écrit, contrairement à la musique drone qui est une musique de la fixation sur support, du concert, ou de l'oralité, dans les cas de sa transmission d'un compositeur à un interprète. Ceci est une différence tout à fait primordiale, sur laquelle nous reviendrons ultérieurement.

Solomos rappelle qu'il existe chez Gérard Grisey également les deux types de référence à la psychoacoustique énoncées avant par Tristan Murail. « Lui aussi utilise des courbes logarithmiques pour bâtir les évolutions de certains de ses processus. Par ailleurs, sa réflexion sur le temps musical – qui accompagne *Tempus ex machina* (1979) – est traversée de remarques de nature prospective : parlant des symétries rythmiques sur de longues séquences, il note »⁴¹⁹ :

« Puisque l'œuvre musicale et l'auditeur sont deux entités en mouvement, il nous faudrait imaginer une anamorphose qui déformerait les structures symétriques de telle façon que leur estompage dans la mémoire soit rééquilibré. (Nous sommes, malheureusement, loin de posséder les données psycho-acoustiques d'une telle opération, mais il n'est pas impensable que nous y parvenions). »⁴²⁰

Makis Solomos continue sa réflexion en affirmant que « surtout, Grisey s'intéresse

⁴¹⁹ Makis SOLOMOS, *op. cit.*, p. 206.

⁴²⁰ Gérard GRISEY, « *Tempus ex machina* », *Entretemps*, n°8, 1989, p. 88 (repris in Gérard GRISEY, *Écrits ou l'invention de la musique spectrale*, édition établie par Guy Lelong avec la collaboration d'Anne-Marie Réby, Paris, Musica Falsa, 2008). Citation extraite de : Makis Solomos, *op. cit.*, p. 207.

aux seuils de la perception, à tous ces moments très particuliers à partir desquels la fusion des paramètres (notamment timbre et harmonie) s'opère ou ne s'opère pas – le rêve de l'alchimie est omniprésent chez lui, car il est revitalisé par la découverte que l'oreille est beaucoup plus fluctuante que la réalité physique des sons. »⁴²¹

Gérard Grisey définit son approche musicale de la façon suivante :

« En attendant que des musicologues avisés nous collent une étiquette réductrice et approximative, je propose trois épithètes pour cette musique : *Différentielle*, parce qu'elle tente d'intégrer toutes les catégories du sonore en révélant leurs qualités individuelles mais en évitant à la fois la hiérarchisation et le nivellement. La différence acceptée, comme fondement, nous permet d'organiser des tensions. La musique est alors le devenir des sons. *Liminale*, parce qu'elle s'applique à déployer les seuils où s'opèrent les interactions psycho-acoustiques entre les paramètres et à jouer de leurs ambiguïtés. *Transitoire*, parce qu'elle radicalise, dans un premier temps, le dynamisme du son compris comme un champ de forces et non comme un objet mort, et qu'elle vise, dans un second temps, à sublimer le matériau lui-même au profit du pur devenir sonore. »⁴²²

Nous comprenons ici que la musique de Grisey est avant tout préoccupée par le son, le son doit être « vivant » et non un « objet mort », inerte, enfermé dans la dimension spatio-temporelle de l'écriture traditionnelle. D'ailleurs, lorsque Solomos affirme que le rêve de l'alchimie est omniprésent chez Grisey, cela rappelle directement la quête d'alchimie sonore qu'évoque souvent Palestine lorsqu'il parle de son travail. Mais de la même façon que chez Murail, on ressent dans l'approche musicale de Grisey une démarche scientifique, théorique, systématique, qui n'existe pas chez Palestine ni chez les autres musiciens « dronistes » que nous avons présentés, chez qui la démarche semble beaucoup

⁴²¹ Makis SOLOMOS, *op. cit.*, p. 206.

⁴²² Gérard GRISEY, in Jean-Noël VON DER WEID, *op. cit.*, p. 349, 352. Voir à ce sujet : Gérard GRISEY, « La musique, le devenir des sons », Conférence de Darmstadt, 1982.

plus empirique, expérimentale au sens de l'expérience réalisée en amont du résultat, le résultat devenant le fruit d'un processus expérimental et non le fruit d'un nouveau système d'écriture, d'un nouveau logiciel de pensée compositionnelle. Certains titres des œuvres de Grisey renvoient directement à l'acoustique physique comme ses pièces *Périodes* (1974), *Partiels* (1975), *Modulations* (1976-1978) et *Transitoires* (1981-1982) qui font partie du cycle de six pièces nommées *Espaces acoustiques*.

Les clés de la méthode compositionnelle de Grisey sont données dans la notice de présentation de *Modulations*. Il y écrit ceci :

« La forme de cette pièce est l'histoire même des sons qui la composent. Les paramètres du son sont orientés et dirigés pour créer plusieurs processus de modulation, processus qui font appel aux découvertes de l'acoustique : spectres d'harmoniques, spectres de partiels, transitoires, formants, sons additionnels, sons différentiels, bruits blancs, filtrages, etc...D'autre part l'analyse des sonagrammes des cuivres et de leurs sourdines m'a permis de reconstituer synthétiquement leur timbre ou au contraire de les distordre. »⁴²³

Prenons l'exemple de la pièce *Partiels*, qui apparaît comme l'une des plus représentatives de l'école spectrale. Déjà, notons que Grisey emploie le nom d'une des composantes du son (partiel) comme titre de sa composition. Rappelons ici la définition d'un partiel : selon la loi de Fourier, un phénomène périodique peut se décomposer en une somme de sinusoïdes élémentaires (*harmoniques*) dont les fréquences respectives sont des multiples entiers de la composante la plus grave appelée *Fondamentale*. Lorsque les composantes ont des fréquences qui ne sont pas un multiple de la fondamentale, on ne les appelle plus des harmoniques mais des *partiels*. On distingue ainsi deux types de spectres : les spectres harmoniques, composés d'harmoniques, c'est le cas de la plupart des instruments de l'orchestre, et les spectres inharmoniques, qui eux sont composés de partiels, comme pour les

⁴²³ Gérard GRISEY, in « Note de programme de *Modulations* », disponible ici : <http://brahms.ircam.fr/works/work/8965/> [consulté le 31/12/2016]

cloches, les percussions ou le piano.

Pour bien comprendre la démarche compositionnelle de Grisey, nous proposons ici une analyse simple de la première section de *Partiels* réalisée par le compositeur Thierry Alla :

Grisey prend pour modèle un spectre de trombone. L'analyse au spectrographe a permis au compositeur de reconstituer les harmoniques constitutifs du timbre du trombone. Tout le début de *Partiels* est une orchestration des harmoniques. Le point de départ de *Partiels* est un spectre de trombone sur la note *mi*. Au cours de la première section, le compositeur va transformer, par l'adjonction de partiels ce spectre harmonique en un spectre inharmonique. La section 1 présente un "accord" ou bien une "harmonie-timbre" sur un spectre de *mi*. Les harmoniques se calculent selon une formule mathématique simple : $y = a x$, c'est à dire fréquence fondamentale multipliée par rang harmonique. Les harmoniques et les partiels d'un son fondamental sont mesurés en hertz et transcrits en notes sur la partition avec une approximation allant du demi au huitième de ton, d'où une grande utilisation des micro-intervalles. Le début de l'œuvre fait entendre un son grave et puissant, le *mi*1, au trombone doté de la sourdine Plunger allant d'un son ouvert à un son fermé. Ce son rappelle celui des trompes Tibétaines. Il correspond à la note la plus grave de la tessiture du trombone (hormis les sons pédales). La contrebasse double le trombone quasiment à l'unisson par le jeu très haut sur le chevalet puis revient au *mi* 0 par le jeu normal sur la corde. Grisey a pris pour modèle un spectre de trombone. L'analyse au spectrographe a permis au compositeur de reconstituer les harmoniques constitutifs du timbre du trombone. Tout le début de *Partiels* est une orchestration des harmoniques. Comme le souligne Marc-André Dalbavie, "Grisey réalise le passage entre le timbre comme coloration, et le timbre comme matériau formel". C'est bien le timbre qui structure toute la première section de *Partiels* et en donne la forme. Le premier spectre est répété plusieurs fois avec des variations au violon1 faisant entendre alternativement des harmoniques différents. Après la barre de reprise de la première page, le spectre est présenté 11 fois (chiffres 1 à 11). Dès le chiffre 4, Grisey applique au son une sorte de vibrato très irrégulier, le rendant excessivement instable et affectant l'intensité du son. Cet effet ajouté aux cordes, dans le coup d'archet, se propage aux vents, sur le souffle, à partir du chiffre 6. A chaque répétition, le spectre est altéré et devient de plus en plus inharmonique pour aboutir à un son distordu, point de départ de la section suivante. A partir du chiffre 8, la percussion, cantonnée jusque là à quelques notes de glockenspiel, renforce les

fondamentales à l'aide du gong thaïlandais (hauteur déterminée). Différents effets participent à la dégradation de la pureté du spectre harmonique initial : *flutterzung*, *growl*, glissando, sons de souffle aux vents, glissando d'harmoniques et variations de pressions d'archet aux cordes. La dernière intervention des cordes (au talon, incisif et tumultueux) introduit la deuxième section. »⁴²⁴

Gérard Grisey est bel et bien un compositeur du son, et en cela sa démarche semble faire écho à celle des musiciens drones. Mais son approche est avant tout scientifique, théorique, basée sur les lois de l'acoustique physique et de l'étude des spectres harmoniques et inharmoniques qui composent le son afin de composer à partir de ces spectres. Nous sommes à des années lumières de l'approche intuitive et empirique par laquelle Charlemagne Palestine envisage ses œuvres. A aucun moment Palestine, comme Radigue ou Niblock, n'a étudié de façon théorique les spectres sonores. Leurs méthodes de composition respectives, qui possèdent entre elles des nuances, découlent toutes d'une démarche expérimentale, empirique, intuitive et non d'un système théorique préalable. C'est en tâtonnant, sur le bout des doigts pour reprendre ses termes, que Radigue trouva la zone du *Arp 2500* exploitable pour créer ses continuums. C'est en bricolant son propre système son que Niblock trouva le son idéal pour la diffusion de ses drones, c'est en réalisant son propre synthétiseur et en faisant des essais des heures durant que Palestine commença l'exploration de ses drones électroniques en studio. Dans les trois cas, c'est par la pratique que ces trois musiciens élaborèrent leurs langages, et non par la théorie. D'ailleurs, le passage à la musique instrumentale acoustique pour Palestine et Radigue, ne s'accompagne pas d'un système théorique de notation ou de transmission. Nous avons vu avant que les pièces de Radigue se transmettent à l'oral, par le jeu d'indication et de direction pendant la répétition. C'est au moment de la répétition, quand Radigue indique les modes de jeu à l'interprète, que la pièce s'élabore, certes selon une idée bien précise définie à l'avance, mais dans un aller-retour perpétuel entre l'interprète et la compositrice et sans le médium de la

⁴²⁴ Thierry ALLA, « Analyse de *Partiels* de Gérard Grisey », disponible ici : <https://fr.scribd.com/document/75020712/Grisey-Partiels-analisis>

partition. Et dans le cas de Palestine, c'est plus radical : il n'y a pas réellement de transmission, dans la mesure où il est le seul interprète de ses œuvres acoustiques, sauf dans les rares exceptions que nous avons déjà évoquées, où comme Radigue il travaille à partir d'indications orales.

4. *La musique drone à l'épreuve de la définition de la musique donnée par André Boucourechliev*

Cette opposition n'est pas sans rappeler l'opposition française entre le GRM⁴²⁵ et l'IRCAM, entre le paradigme du son et celui de l'écriture, entre Pierre Schaeffer et Pierre Boulez. Ceci paraît logique, car la musique drone se place du côté de l'autographie tout comme les musiques concrètes ou électroacoustiques défendues par le GRM, là où la musique spectrale se place du côté des conceptions allographiques, comme les musiques sérielles avant elle, malgré sa volonté de s'en démarquer totalement. Finalement, si la démarche spectrale tranche complètement avec le sérialisme dans la façon de concevoir le matériau musical, recentré sur la création du son lui-même et non sur l'organisation des hauteurs ou des autres paramètres, elle reste dans la continuité de l'histoire de la musique écrite occidentale. André Boucourechliev donne la définition suivante de la musique : « la musique serait donc un système de différences qui structure le temps sous la catégorie du sonore »⁴²⁶ Pour compléter sa définition, Boucourechliev précise chaque terme la constituant :

« La musique est bien un système, donc un ensemble cohérent qui obéit à des principes et quels que soient ces principes, soit ceux du

⁴²⁵ Le groupe de recherche musicale (GRM) est un centre de recherche musicale dans le domaine du son et des musiques électroacoustiques. Il fut fondé par Pierre Schaeffer en 1958.

⁴²⁶ André BOUCOURECHLIEV, *Le langage musical*, Paris, Fayard, 1999, p. 21.

système modal, tonal, sériel ou encore ceux que le compositeur invente (par système il faut entendre en l'occurrence à la fois le système grammatical dans lequel s'inscrit l'œuvre, et l'œuvre elle-même en tant que système). [...] La production de différences est synonyme de l'acte de composition, comme d'ailleurs de l'acte d'interprétation et de l'acte de perception. Composer de la musique, en jouer ou l'écouter, c'est produire ou reproduire des différences en leurs infinies nuances et gradations, les infléchir, dans une lecture aussi savante qu'amoureuse, enfin les jauger, les apprécier en les écoutant, ce que la perception fait d'ailleurs avec une précision incomparable. Ainsi la musique structure-t-elle le temps – c'est-à-dire met en jeu et soumet à notre perception un ensemble de relations différenciées. Ce temps est un temps autre que le chronos qui s'écoule, mesurable. Il possède une vie autonome, avec laquelle nous sommes appelés à coïncider. Quant à se placer, ce faisant, *sous la catégorie du sonore*, cela demande d'affiner un peu la définition. Certes, le sonore est manifesté explicitement, acoustiquement, dans la plupart des cas. Mais il peut être manifesté aussi sans passer par le médium qui le rend audible : on peut "entendre" une œuvre avec l'oreille intérieure, en la lisant (comme on lit un livre) ; le cas est réservé aux professionnels. »⁴²⁷

Lorsqu'on lit cette définition, on comprend d'emblée qu'il s'agit d'une définition de la musique écrite occidentale puisque les termes modal et tonal y sont employés, deux termes spécifiques à la musique écrite occidentale (l'utilisation de modes n'est pas spécifique à l'occident mais leurs désignations par ce terme l'est complètement). Appliquons cette définition à la musique spectrale : la musique est un système, un ensemble cohérent qui obéit à des principes. La musique spectrale est fondée sur le système spectrale, c'est à dire la composition à partir des lois acoustiques afin d'utiliser dans les compositions le son dans toute sa dynamique harmonique et acoustique, et non pas l'utiliser comme un objet « mort », « fini », « limité ». La nouvelle grammaire que vont utiliser les compositeurs spectraux est donc basée sur l'étude des spectres sonores, et les œuvres deviennent des systèmes, au sens où elles deviennent des matrices de processus qui, par leur organisation interne, donnent à entendre des dynamiques sonores issues de l'exploration d'un spectre, harmonique ou inharmonique.

⁴²⁷ André BOUCOURECHLIEV, *Le langage musical*, Paris, Fayard, 1999, p.21, 23.

De plus, le concept de différence est également primordial à la musique spectrale : l'étude des spectres a pour objectif la mise en valeur de différences parmi les harmoniques ou les partiels qui les composent. C'est en les différenciant puis en s'en servant comme élément de langage, que le compositeur de musique spectrale élabore ses compositions, en créant comme le compositeur classique un discours issu de la concaténation des éléments de langage révélés par l'étude des spectres.

En toute logique, la musique spectrale est également une musique de la structuration du temps, puisque les différents éléments de langage révélés par la démarche spectrale, sont faits pour s'articuler les uns aux autres « dans un ensemble de relations différenciées ». C'est ce que nous comprenons dans les mots de Grisey lorsqu'il dit à propos de la forme de *Modulations* que « les paramètres du son sont orientés et dirigés pour créer plusieurs processus de modulation, processus qui font appel aux découvertes de l'acoustique. »⁴²⁸ Le vocabulaire découvert par l'approche spectrale tend à montrer des processus, des transformations, qui font évoluer les sons, les différencient d'un temps A à un temps B, et par conséquent structurent le temps musical. Enfin, même si l'écoute intérieure semble davantage appropriée pour les musiques tonales ou atonales, pensées à partir d'un système de hauteurs, un musicien coutumier de l'univers des micro-intervalles et des huitièmes de tons, comme un interprète rompu aux œuvres spectrales, pourraient selon toute vraisemblance écouter intérieurement les œuvres spectrales car elles sont fixées sur la partition. Il pourra alors les lire « comme un livre ».

A chaque point de cette définition, nous pourrions opposer musique spectrale et musique drone, même si cette opposition méritera de nombreuses nuances. D'abord, il fut déjà dit que la musique drone ne repose sur aucun système théorique préalable. Nous avons montré depuis le début de cette thèse comment la musique drone est à la fois :

héritage de la musique expérimentale, du point de vue de son désir de s'émanciper

⁴²⁸ Gérard GRISEY, « notice de présentation de *Modulations* ».

des rapports traditionnels entre créateur et œuvre, mettant le dispositif davantage en avant que l'œuvre finie, et interrogeant les relations qui existent entre créateur, interprète et auditeur ;

héritage des premières musiques électroniques et électroacoustiques, d'abord basées sur l'évolution des technologies en matière d'enregistrement et de fixation des sons ou de synthèse sonore via les synthétiseurs analogiques ou les premiers ordinateurs. Il s'agit ici d'une musique initialement en rupture totale avec le passé : la maîtrise de la captation du son et de sa génération sont le fruit des nouvelles avancées exclusives au vingtième siècle, et les premiers sons conçus avec ces moyens n'ont évidemment rien à voir avec le moindre système de partition ou d'écriture du langage musical occidental traditionnel. Et si certains eurent le désir de catégoriser, théoriser et articuler ces sons en langage pour imiter l'organisation du langage musical traditionnel, ce que tenta Schaeffer, les musiciens drones décidèrent d'utiliser les sons pour le son, et la musique, sans repasser par l'étape de l'écriture ou de la catégorisation en système ;

héritage de certaines approches traditionnelles extra-occidentales, notamment la musique hindoustanie, qui, si elle possède ses propres règles, ses propres systèmes, n'a absolument rien à voir d'un point de vue organisationnel avec la musique écrite occidentale. En s'inspirant délibérément d'approches musicales extra-occidentales, les musiciens de musique drone s'affranchissent encore un peu plus de toute notion de système comme l'entend Boucourechliev dans sa définition.

La seule récurrence qui permet de définir la musique drone est l'utilisation exclusive de drones dans l'élaboration de l'œuvre, dans les conditions énoncées au moment de la définir. La musique drone est exclusivement fondée sur des continuums, elle est autographique, et résulte d'un processus créatif expérimental où le musicien, malgré ses choix et ses décisions, laisse une certaine autonomie au matériau, au moment de l'élaboration de l'œuvre en studio et/ou au moment de sa

représentation concertante ou sous la forme d'installation. Chaque musicien drone a sa propre manière de construire ses œuvres. De ce point de vue là, on peut dire que chaque compositeur drone a « son système » pour créer, mais c'est un système personnel, qui ne correspond pas à une école de pensée ou un système théorique fondé sur des lois et articulé par un langage. Il est propre à la façon de créer de chacun même s'ils sont les différentes facettes d'une même approche de la musique nommée musique drone.

Pour le concept de différence, de la nuance s'impose. Dans le cas extrême d'une pièce drone qui serait composée d'une unique sinusoïdale qui n'évoluerait pas d'un temps A à un temps B, nous pourrions affirmer qu'une telle œuvre ne propose aucune relation différenciée, ce qui l'opposerait tout à fait à la définition de la musique donnée par Boucourechliev. Seulement, de telles œuvres sont rares, les œuvres drones donnent souvent à entendre des évolutions, et donc des différenciations dans le processus. Cela étant, la musique drone n'isole pas et ne catégorise pas les éléments constitutifs de son discours comme le ferait la musique spectrale. Dans la musique spectrale, le compositeur a recours à la notation traditionnelle à laquelle s'ajoute l'écriture des micro-intervalles : en effet pour explorer un spectre, il faut avoir recours aux huitièmes de ton au minimum. Ce qui induit une extrême différenciation des sons entre eux. A l'inverse, le musicien drone n'articule pas son œuvre à partir d'un langage, il crée directement avec les sons, sans les catégoriser ou les nommer selon leurs fréquences sur la partition. Ainsi, le matériau du musicien drone n'est pas pensé comme des fréquences (même si concrètement l'émission du son correspond bien à des fréquences) mais plutôt comme des continuums, qui, en se superposant ou s'entremêlant, vont constituer l'œuvre. Chez Radigue (on retrouve le même phénomène chez Palestine ou d'autres musiciens drones, mais Radigue est sûrement celle dont l'œuvre est la plus représentative de ce fait) la plupart de ses œuvres invitent à passer subrepticement d'un son à l'autre, la masse sonore se modifie extrêmement lentement, l'auditeur peut tout à fait ne pas se rendre compte de l'évolution

extrêmement lente et progressive de la masse sonore. Aussi, le musicien drone ne semble pas organiser des relations différenciées dans ses œuvres, il crée plutôt des états sonores simultanés qui, par leurs chevauchements, leurs épaisissements, leurs disparitions etc, font évoluer la masse sonore d'ensemble. En d'autres termes, si on lit le disque de *Schlingen-Blängen* sur un ordinateur via un lecteur classique, et qu'on s'amuse à faire sauter le curseur de lecture de la première minute de l'œuvre à la dixième, puis de la dixième à la cinquantième, puis de la cinquantième à la soixante-dixième, nous entendrions en effet trois moments tout à différents l'un de l'autre, qui témoignent d'une différenciation filée tout au long de l'œuvre (qui reste donc ici musicale au sens de la définition de Boucourechliev). Toutefois, si nous nous prêtons à une écoute globale de l'œuvre, de la première seconde à la dernière, non dans une posture d'écoute analytique, musicologique, professionnelle, mais plutôt dans la posture de l'auditeur classique, absorbé par l'œuvre mais l'écoutant sans désir d'analyse, alors tout repère peut disparaître, et toute différenciation d'un moment A à un moment B peut devenir très compliquée à réaliser. Car la pièce ne s'articule pas de prime abord en partie, elle se développe dans ce long continuum qui peut sembler unique, massif, sans relation différenciée en son sein, mais dont la couleur peut évoluer au gré du temps qui s'écoule et des nappes sonores additionnées ou soustraites au continuum d'ensemble.

Cela amène à la question de la structuration du temps. Par voie de conséquence quant à la non-différenciation (relative) qui vient d'être mise en évidence, les œuvres drones ne structurent pas le temps musical comme le ferait une musique soumise à un système, car justement elles ne permettent pas à la perception de réaliser des relations différenciées entre les productions de différences. Au contraire, la démarche drone semble volontairement déconnecter l'auditeur de tout repère temporel, semble vouloir le déconnecter de toute psychologie musicale qui passe en grande partie par le ressenti des durées qui s'écoulent dans l'œuvre, mais également par le temps musical de l'œuvre, induit par les rapports différenciés qui

la structurent. Comme la musique drone abolit ces rapports différenciés, le temps musical s'abolit également, dans cette recherche de stase caractéristique de la musique drone (caractéristique pour le coup partagé avec la musique répétitive ou l'*ambient*). D'ailleurs, Boucourechliev parle de « coïncider » avec le temps musical, mais coïncider avec le temps musical d'une œuvre comme *Schlingen-Blängen*, c'est tenter de coïncider avec l'infini. Car le projet de Palestine est bel et bien d'abolir ce temps musical, son œuvre peut d'ailleurs durer une heure ou six heures, là n'est pas la question, le processus de crescendo/decrescendo que nous avons décrit dans la première partie pouvant se réaliser à différentes vitesses. Palestine n'incite pas l'auditeur à coïncider avec cette vitesse d'exécution de ce processus. Il l'invite à se détacher de toute notion de temps musical, donc de forme, qui conduirait en partie l'écoute pour donner à l'auditeur la possibilité d'entrer dans le son, de faire œuvre au moment de sa réception. C'est à l'auditeur de choisir : s'il attend de l'œuvre la moindre direction de l'écoute par une structuration du temps qui serait aisément perceptible (silence marquant la fin d'une partie, cadence marquant une transition etc), il sera vite découragé et ne pourra pas supporter l'œuvre longtemps, car il n' y a nul besoin d'être musicologue pour comprendre rapidement que la pièce ne proposera en aucun cas ce type de direction de l'écoute. Mais un auditeur qui adhère à l'esthétique proposée par Palestine et désireux de faire l'expérience pleine de l'œuvre, se détachera alors naturellement psychologiquement de tout ressenti de temps musical, pour se laisser transporter par la douce illusion d'éternité que procure la réception d'une telle œuvre.

Pour aller dans le même sens, rappelons ici que Radigue a réalisé de nombreuses œuvres et installations « infinies », par le jeu de la désynchronisation des bandes, comme ce fut expliqué plus tôt. De fait, le temps musical aussi se trouve aboli dans de telles dispositions, car pour partir et revenir d'un temps A de la synchronisation des bandes, il se passerait une éternité. La musique produite par une telle installation est comme un flux sonore continu, toujours

imperceptiblement nouveau, et différent, comme l'eau d'une rivière, toujours semblable et changeante à la fois, pour paraphraser Radigue. Enfin, rappelons que Phill Niblock déclarait qu'il était satisfait lorsqu'une personne pensait que sa performance durait depuis dix minutes alors qu'une heure s'était déjà écoulée. Cette affirmation montre comment le musicien drone tente d'abolir le temps musical, il ne le structure pas. En ce sens la musique drone s'éloigne de la définition donnée par Boucourechliev.

Enfin, ce système différencié qui structure le temps, se place sous la catégorie du sonore. Et en effet, la musique drone se place exclusivement dans la catégorie du sonore, il n'est guère possible d'entendre par l'écoute intérieure la musique drone, car d'une part elle ne s'écrit pas sur partition, et d'autre part elle est basée sur l'imprévisible. L'imprévisibilité des harmoniques supérieures qui s'échappent de la masse sonore, imprévisibilité de la rencontre entre deux passages de deux bandes désynchronisées entre elles, imprévisibilité des effets psycho-acoustiques engendrés par l'architecture de tel ou tel lieu de représentation. Pour cette partie de la définition, la musique drone est pure musique, ce n'est pas une musique qui puisse exister sans son, contrairement aux musiques qu'on peut lire intérieurement.

On comprend ici ce qui différencie musique drone et musique spectrale, et pour être encore plus général, ce qui différencie la musique drone des autres approches «écrites» de la notion de continuum musical. La définition de Boucourechliev permet de saisir pourquoi la musique drone puisse être considérée comme de l'art sonore et non de la composition musicale, et donc par abus de langage, non comme de la musique. La musique drone ne structure pas le temps musical par des jeux de relations différenciées, elle ne se développe pas en système, elle semble être l'art de la libération et de l'autonomie du son.

5. *Immersion sonore, continuum, architecture sonore, réflexions autour de Ligeti, de Xenakis et de la musique acousmatique*

Nous pouvons constater le même genre d'opposition entre la musique drone et celle de György Ligeti, compositeur qui travailla énormément la question du continuum sonore. A la suite de Solomos, nous pouvons affirmer qu' « il est probable que le maître dans l'art de travailler consciemment à partir de la perception, et notamment dans tout ce qui concerne les illusions auditives, restera, pour le XX siècle, Ligeti. »⁴²⁹ Solomos évoque la pièce pour clavecin seul *Continuum* (1968), qu'il qualifie de chef-d'œuvre et où l'interprète joue sans discontinuité, pendant presque quatre minutes, des valeurs rythmiques égales « le plus rapidement possible, de telle sorte que les notes individuelles puissent être difficilement perceptibles, comme dans un continuum. »⁴³⁰ À la suite de Solomos, notons que dans les termes de Ligeti lui-même, il s'agit d'une « rythmique multidimensionnelle » :

« Ce que j'entends ici par "multidimensionnelle" n'a rien d'abstrait, il s'agit simplement de l'illusion acoustique d'une profondeur de champ qui n'existe pas objectivement dans la pièce musicale, mais qui se produit dans notre perception à la manière d'une image stéréoscopique. C'est dans [...] *Continuum* [...] que j'ai réalisé pour la première fois de telles illusions acoustiques, sous l'influence des graphismes de Maurits Escher. »⁴³¹

Ligeti parle d'une « musique qui changerait à travers une transformation graduelle, presque comme si elle changeait de couleur à partir de l'intérieur. »⁴³²

⁴²⁹ Makis SOLOMOS, *op. cit.*, p. 207.

⁴³⁰ György LIGETI, partition de *Continuum*, Mainz, B. Schött's Söhne, 1970, p. 1. Indication extraite de : Makis SOLOMOS, *op. cit.*, p. 208.

⁴³¹ György LIGETI, « Pensées rhapsodiques sur la musique en général et sur mes propres compositions en particulier » (1991), in György LIGETI, *Neuf essais sur la musique*, textes choisis et révisés par l'auteur, traduit de l'allemand par Catherine Fourcassié, Genève, Contrechamps, 2001, p. 20. Citation extraite de : Makis SOLOMOS, *op. cit.*, p. 209.

⁴³² György LIGETI, *Ligeti in Conversation*, Londres, Eulenburg Books, 1983, p. 33. (entretien avec

Ces deux citations de Ligeti peuvent aisément nous évoquer la musique drone : changement de couleurs dû à une transformation graduelle, illusion acoustique, continuum, tous ces termes évoquent la démarche drone. De plus, Von Der Weid nous précise bien que Ligeti écoutait John Cage dès 1956 via des émissions radiophoniques et que c'est dès cette période « qu'il a les premières idées d'une musique statique et qu'il se met à envisager 'non plus de travailler dans l'ordre mélodique et harmonique, mais bien à chercher un son neutralisé, quelque chose entre son et bruit. »⁴³³ Enfin, Von Der Weid définit la pièce pour orchestre *Atmosphères* (1961) « comme de la musique électronique pour orchestre. »⁴³⁴ La remise en cause de l'harmonie et de la mélodie, la recherche de la stase, la recherche d'un son entre son et bruit, écrire une pièce pour orchestre pensée comme s'il s'agissait d'une œuvre électronique, sont autant de caractéristiques qui rapprochent la pensée de Ligeti et la musique drone, surtout que nous savons que Ligeti avait conscience des expérimentations américaines dont la musique drone est l'héritière. Mais à l'instar des musiciens spectraux, Ligeti propose une approche de la musique systématique, où le compositeur garde entièrement le contrôle du matériau sonore. Il évoque ce contrôle de la façon suivante :

« [Je veux] toujours écrire une musique rigoureusement construite. Ce qui m'est essentiel, c'est de conserver une distance vis-à-vis de moi-même afin d'arriver à une expression beaucoup plus directe. »⁴³⁵

Avec cette courte citation, Ligeti explique en peu de mots tout ce qui le sépare de la démarche drone : il écrit sa musique, contrairement aux musiciens drones, il parle d'une musique rigoureusement construite, contrairement à l'imprévisibilité relative à la musique drone, il parle de conserver une distance vis-à-vis de lui-même, alors que le musicien drone est le premier auditeur de son œuvre et fait

Péter Várnai). Citation extraite de : Makis SOLOMOS, *op. cit.*, p. 240.

⁴³³ Jean-Noël VON DER WEID, *op. cit.*, p. 266.

⁴³⁴ *Ibid.*

⁴³⁵ György LIGETI, cité par VON DER WEID, *op. cit.*, p. 266.

entièrement corps avec elle. Chacune de ces différences opposent la musique drone et la musique de Ligeti, qui partagent pourtant de nombreuses caractéristiques, notamment le désir d'explorer l'immersion sonore. On constatera dans les lignes qui vont suivre que la musique de Ligeti n'est pas la seule musique écrite à partager avec la musique drone l'exploration de l'immersion sonore.

Ce recentrement de la musique autour de la problématique du son, amena de nombreuses approches musicales à se questionner sur l'immersion dans le son, l'immersion sonore. Au-delà des approches répétitive, drone et *ambient*, héritières de la démarche expérimentale américaine, de nombreux musiciens européens embarquèrent également dans l'aventure de l'immersion sonore, ce qui fait dire à Solomos qu' « être *dans* le son, *s'immerger* dans le son, être *enveloppé* par le son, voyager *au cœur* du son, *s'enfoncer* dans *l'abîme* du son... deviennent alors les nouvelles métaphores pouvant inspirer tant les compositeurs que les auditeurs. »⁴³⁶

Et en effet, le musicologue s'adonne, dans le chapitre de son ouvrage consacré à cette question, à une anthologie très pertinente des musiques de « l'intérieur du son », que nous résumerons ici en donnant quelques exemples précis, au travers de citations de quelques compositeurs connus. Commençons par cette déclaration de Stockhausen :

« Voici le principe qui sous-tend toute mon attitude de compositeur : considérer à une grande échelle ce qui se passe à une très petite échelle, à l'intérieur d'un son, Le *Klavierstück* 11 [1956] n'est rien d'autre qu'un son, dont les partiels, les composants, sont organisés d'après des règles statistiques. [...] Si je conçois une pièce construite exactement comme est organisé le son, il s'ensuivra naturellement que les éléments qui composent la pièce pourront être permutés, échangés, bousculés, sans que le caractère de base de la pièce s'en trouve modifié. »⁴³⁷

⁴³⁶ Makis SOLOMOS, *op. cit.*, p. 235.

⁴³⁷ Karlheinz STOCKHAUSEN, in Jonathan COTT, *Conversations avec Stockhausen*, Paris, J.-C. Lattès, 1979, p. 76-77. Citation extraite de : Makis Solomos, *op. cit.*, p. 236, 238.

Solomos rappelle qu'« à l'époque, le musicien allemand s'intéresse de près à l'intériorité du son car il y trouve un monde sonore déjà organisé. Il peut ainsi procéder à un transfert, où la macrostructure (la pièce entière) dérive de la microstructure (le son ausculté de l'intérieur). »⁴³⁸

Donc Stockhausen s'intéresse très tôt à cette question du son, même si cela passe encore par son organisation systématique. Il désire en comprendre les dynamiques pour organiser son œuvre à l'égal de l'organisation du son. Mais cette organisation reste sous le contrôle strict du compositeur. En témoigne ce qu'il dit à propos de *Kontakte* (1958-1960) : « je fais entendre un spectre sonore donné, pendant un temps assez long, si bien que l'on peut percevoir les modifications qui affectent directement telle ou telle couche. C'est de l'analyse au microscope. Je pense que chaque son a sa propre vie intérieure. »⁴³⁹

A travers cette citation, nous comprenons que la conscience du son et de son intériorité préoccupent grandement Stockhausen, mais un rapide coup d'œil sur la partition de la partie électronique montre, encore ici, l'écart qui existe entre l'approche écrite d'un tel compositeur et l'approche drone : à travers sa partition, le compositeur tente de tout contrôler, de contrôler le matériau même, les couches sonores, leur intensité en fonction d'un minutage stricte prévu à l'avance, la façon dont ces sons doivent être diffusés par le système de diffusion (quatre haut-parleurs, un à gauche, un devant, un à droite et un derrière respectivement nommé I II III IV sur la partition) avec telle ou telle rotation à telle ou telle vitesse. Un tel contrôle du matériau de l'œuvre différencie définitivement l'approche de Stockhausen de l'approche drone, malgré leur même désir d'immersion sonore. Un dernier exemple parlant est celui de l'utilisation du tam tam dans *Mikrophonie* (1964-1965). La façon dont Solomos décrit l'œuvre montre pleinement à la fois la recherche de l'intériorité du son qui est commune à Stockhausen et les musiciens drones, mais également toute la différence entre ces derniers et le compositeur

⁴³⁸ Makis SOLOMOS, *op. cit.*, p. 236.

⁴³⁹ Karlheinz STOCKHAUSEN, in Jonathan COTT, *Conversations avec Stockhausen*, Paris, J.-C. Lattès, 1979, p. 76-77.

allemand quant aux stratégies mises en œuvre pour assouvir cette quête :

« Un tam tam [...] est utilisé dans *Mikrophonie I* [...], l'une des premières pièces de *live electronic music* : pendant que deux musiciens l'auscultent de plusieurs manières (en frottant, en grattant, etc.), deux autres jouent du microphone (la partition indique l'endroit du tam tam où le micro doit être placé, la vitesse de son déplacement, etc.) et deux derniers transforment le résultat sonore avec des filtres et des potentiomètres. Le tam tam n'est pas choisi au hasard : par sa taille (les expérimentations de Stockhausen lui-même ont été effectuées sur un instrument de 1,55 mètre de diamètre), par ses connotations (Extrême-Orient, méditation), il ouvre cette fameuse intériorité du son : lors de l'audition de la pièce – surtout sur disque, à condition de savoir que tout provient du tam tam –, l'auditeur a la sensation d'une "plongée au cœur du son [de tam tam]. Celui-ci est comme agrandi au microscope."⁴⁴⁰ »⁴⁴¹

Si cette idée de plongée au cœur du son, avec un son comme agrandi au microscope, évoque directement la musique drone, le fait que la production du son soit régie par des gestes précis organisés et écrits en amont sur la partition, avec des transformations du son elles aussi prévues et contrôlées, sépare ontologiquement la démarche de Stockhausen de la démarche expérimentale, comme elle fut précédemment définie et dont découle la musique drone.

Ce désir d'entrer dans le son semble pourtant obséder les artistes et les compositeurs européens dès le début du vingtième siècle. Pierre Francastel parle de « l'agrandissement presque hallucinatoire des détails »⁴⁴² qui est un témoignage à lui seul de la modernité, traversée par l'invention du microscope, qui permet d'observer l'intérieur des choses. Solomos affirme :

« Depuis Debussy, chez qui "le mode d'organisation des séquences

⁴⁴⁰ Michel RIGONI, *Stockhausen...un vaisseau lancé vers le ciel*, Lillebonne, Millénaire III, 1998, p. 225. Citation extraite de Makis SOLOMOS, *op. cit.*, p. 242.

⁴⁴¹ Makis SOLOMOS, *op. cit.*, p. 241, 242.

⁴⁴² Pierre FRANCASTEL, *Art et Technique*, Paris, Denoël, 1956, p. 178.

importe beaucoup moins que leur facture interne⁴⁴³», comme l'affirme Célestin Deliège, l'instant musical a cessé d'être un moment précis, une transition, le prétexte à une dynamique globale : il s'ouvre à l'infini et, animé d'une fluidité extrême, dévoile ses moindres détails. Dans la musique instrumentale, l'intérêt pour le timbre est synonyme d'observation "microscopique" du son, puisque l'on travaille sur des phénomènes qui tendent à franchir le macrotemps pour aller vers le microtemps. C'est pourquoi les métaphores évoquant "l'intérieur du son" sont fréquentes. »⁴⁴⁴

Debussy est sûrement le premier compositeur à donner une place de si grande importance à la couleur, au timbre et au son au sein de ses compositions. Si sa musique est encore écrite et utilise le langage musical traditionnel, sa modernité trahit le désir du compositeur de s'affranchir de l'organisation pour en arriver au son, voie qu'il entrouvrit avec un génie reconnu de tous. Palestine se réclame d'ailleurs volontiers de Debussy mais aussi de Ravel, appréciant la place que les deux impressionnistes français donnèrent au son. Cette place donnée au son fut la réelle bascule du moins en France de la musique dans la modernité. Et il semblerait que cette modernité musicale a toujours voulu explorer le son davantage, ce son si riche, qui se révélait encore plus avec les technologies modernes de captation et de fixation du son. Solomos, à travers trois exemples, montre chez trois musiciens aux approches tout à fait différentes, cette obsession de l'intériorité du son :

« Ligeti parle d'une "musique qui changerait à travers une transformation graduelle presque comme si elle changeait de couleur à partir de l'intérieur". » Pour Nono : "chaque son montre la merveille d'être – sans avoir pris connaissance de son commencement, de son origine. Et dans chaque son défini se révèle l'ouverture du purement possible à quoi il doit sa destinée"⁴⁴⁵. Grisey évoque un "effet de zoom qui nous rapproche de la structure interne des sons" et le met en

⁴⁴³ Célestin DELIÈGE, « De la forme comme expérience vécue », in Stephen MCADAMS et Irène DELIÈGE (éd.), *La musique et les sciences cognitives*, Liège, Pierre Mardaga, 1989, p. 36. Citation extraite de Makis SOLOMOS, *op. cit.*, p. 238.

⁴⁴⁴ Makis SOLOMOS, *op. cit.*, p. 238, 239.

⁴⁴⁵ Luigi NONO, « L'itinéraire de *Prometeo* » (1985), in Luigi NONO, *Écrits*, réunis par Laurent Fenneyrou, Paris, Christian Bourgois, 1993, p. 331. Citation extraite de : Makis Solomos, *op. cit.* p. 240

relation inverse avec le temps : "Plus nous dilatons notre acuité auditive pour percevoir le monde microphonique, plus nous rétrécissons notre acuité temporelle, au point d'avoir besoin de durées assez longues"⁴⁴⁶. »⁴⁴⁷

L'intériorité du son est une quête qui dépasse amplement le cadre de la musique drone, car, qu'il s'agisse de la musique électroacoustique de Nono, la musique des micro-intervalles de Ligeti, ou l'approche spectrale de Grisey, les trois hommes apparaissent au travers de ces quelques mots comme extrêmement concernés par cette problématique, même si chez Ligeti et Grisey, tout comme chez Stockhausen, la différence par rapport à la drone se situe au niveau de l'aspect allographique de leurs démarches. Les choses sont différentes avec Nono, qui réalise de la musique électroacoustique et donc autographique, mais sa démarche très politique en tant que compositeur militant communiste révolutionnaire (il utilise des textes entiers dans la plupart de ses œuvres, à visée ouvertement politique), éloigne son esthétique considérablement de la démarche drone, même si ses réflexions sur l'écoute authentique et son combat contre la dimension bourgeoise de la musique peuvent entièrement faire écho à cette dernière.

Christian Zanési, compositeur contemporain de musique acousmatique, propose la réflexion suivante à propos de son œuvre *Grand Bruit* (1991, pour bande) qui utilise un seul enregistrement de 21 minutes d'un son de RER avec lequel le compositeur se rendait du studio à son domicile : « Les grands corps sonores mobiles ont la propriété banale et pourtant étonnante de placer l'auditeur-voyageur à l'intérieur, comme s'il se trouvait dans une gigantesque contrebasse qui, dans le cas du train, est frotté par un archet double : les rails et l'air.»⁴⁴⁸

Il est impossible de ne pas faire l'analogie entre ces mots de Zanési et la démarche

⁴⁴⁶ Gérard GRISEY, « Tempus ex machina », *Entretemps*, n°8, 1989, p. 88 (repris in Gérard GRISEY, *Écrits ou l'invention de la musique spectrale*, édition établie par Guy Lelong avec la collaboration d'Anne-Marie Réby, Paris, Musica Falsa, 2008). Citation extraite de : Makis SOLOMOS, *op. cit.*, p. 240.

⁴⁴⁷ Makis SOLOMOS, *op. cit.*, p. 240.

⁴⁴⁸ Christian ZANÉSI, notice du CD Christian Zanési, *91 98 01*, INA/La Muse en Circuit, 2002, M10 275872. Citation extraite de : Makis SOLOMOS, *op. cit.*, p. 254.

des musiciens drones qui désirent placer l'auditeur à l'intérieur du son, comme lorsque Palestine place l'auditeur au cœur du son de l'orgue résonnant dans l'église lors d'une représentation de *Schlingen-Blängen*. Zanési, dont la musique acousmatique partage avec la démarche drone de nombreux points communs, notamment leur nature autographique, marque ici son vif intérêt pour placer l'auditeur à l'intérieur du son, au sens littéral, en utilisant un tel matériau sonore comme base de sa pièce. La musique acousmatique, dont la musique drone, lorsqu'elle est fixée sur support et diffusée de façon acousmatique, en devient une catégorie à part entière, possède clairement des préoccupations en commun avec cette dernière. François Bayle, qui est le compositeur à avoir défini le concept de musique acousmatique, en donne ici l'une des principales caractéristiques :

« La projection spatiale du son introduit une mise en scène, qui est très intéressante parce qu'elle peut fonctionner selon plusieurs registres (le près et le loin, ce qui bouge et ce qui est immobile, les "gros" et les "petits" sons, etc.). Dans le concert traditionnel, la musique se tient dans une aire bien circonscrite, que l'on "cale" avec ses yeux et sa conscience et devant laquelle on se situe comme quelqu'un qui observe cette situation avec distance, compétence et qui se laisse prendre éventuellement. Tout autre est la situation de la musique acousmatique : on n'a plus ce confort et on "entre" dans le son (l'événement sonore est beaucoup plus "grand" que l'auditeur, il n'a pas de contours précis), comme dans une "sculpture pénétrable", un "Grand Son", à l'intérieur duquel on doit reconstruire sa capacité d'observation, d'intérêt. »⁴⁴⁹

Entrer dans le son, le son qui est plus grand que l'auditeur et qui ne possède pas de contours précis, comme une sculpture pénétrable, un « Grand Son », tous ces termes s'appliquent entièrement à la musique drone. La musique drone apparaît donc bel et bien comme une branche de la musique acousmatique, dès lors qu'il s'agisse de musique drone fixée sur support et non acoustique, jouée pendant une

⁴⁴⁹ François BAYLE in « Entretien de Makis Solomos », in François NICOLAS (éd.), *Les enjeux du concert de musique contemporaine*, Paris, Cdmc-Entretemps, 1997, p. 24. Citation extraite de : Makis SOLOMOS, *op. cit.*, p. 246.

situation concertante où les musiciens sont exposés, car dès lors, la drone n'est plus acousmatique. Mais les deux approches partagent l'obsession de l'immersion sonore et surtout sont toutes deux héritières de l'art des sons fixés.

En parallèle de cette notion d'immersion sonore, la musique drone partage avec l'avant garde européenne la notion de continuum. Selon Solomos, le continuum se définit de la façon suivante :

« [Le continuum] est du côté de la morphologie, donc du son, là où le découpage discret implique la combinatoire et se prête davantage à la notion de note. Le continuum peut affecter plusieurs dimensions de la construction musicale : la hauteur, la forme, le timbre... Si l'on pense à la hauteur, il peut se matérialiser soit à l'aide d'un intervalle de base très petit (infrachromatisme), soit avec le glissando. Dans le premier cas – par exemple, on peut imaginer un intervalle de base d'un seizième de ton –, on continue à percevoir des hauteurs, cependant la différence entre hauteurs voisines n'étant guère perceptible en tant qu'intervalle (de hauteurs), nous sommes en présence d'une variation *sonore*. Quant au glissando, il désagrège la notion de note et constitue une sonorité en soi. »⁴⁵⁰

Constatons ici que la définition peut tout à fait s'adapter à la musique drone. D'ailleurs Solomos affirme :

« On pourrait également citer un genre particulier de musique, qui se développe à partir de la fin des années 1990, la *drone music*, caractérisé par des sons stables, des tenues et toutes sortes de bourdons, qui établit des continuums stationnaires [...] On pourrait tout autant évoquer l'*ambient* [...]. »⁴⁵¹

Solomos place le développement de la musique drone à la fin des années 1990, aussi pouvons-nous sérieusement nous interroger quant à sa définition de la drone qui ne semble pas être celle qui fut donnée dans cette thèse, où la drone est

⁴⁵⁰ Makis SOLOMOS, *op. cit.*, p. 345

⁴⁵¹ *Id.*, p. 347.

considérée comme héritière des musiques électroacoustiques impliquant l'usage exclusif de continuum sonore et donc trouvant ses origines dès la fin des années soixante. Mais Solomos affirme comme nous que cette notion de continuum peut à la fois concerner l'*ambient*, la drone, et les musiques de l'avant-garde européenne. Mais comme cela fut noté pour les notions de son et d'immersion sonore, la pensée du continuum dans l'avant-garde européenne, comme chez Xenakis, est bien plus rationalisée et structurée que chez Charlemagne Palestine. Chez Palestine, cette recherche de continuum est empirique et symbolique. Comme nous l'avons vu de façon détaillée plus haut dans cette thèse, ce son sans fin, ce champ baigné de couleur, pour reprendre deux expressions qu'il affectionne lui furent inspirés par les peintures de Rothko ou de Clifford Still entre autres, par les ragas indiens ou les résonances des lamentations juives qu'il chantait enfant à la synagogue. Mais en aucun cas il tenta de conceptualiser ses continuums de façon scientifique, de les figer dans la rationalité de la pensée, à la différence d'un compositeur tel que Xenakis :

« Comme on le sait, Xenakis est le premier compositeur à avoir généralisé le glissando. N'hésitant pas à écrire que 'les sons ponctuels, granulaires, [...] ne] sont en réalité [qu'] un cas particulier des sons à variation continue'⁴⁵², il avance : 'De toutes les formes possibles que peut prendre un son glissé, nous choisissons le plus simple, le glissement uniformément continu. Ce son glissé peut être assimilé sensoriellement et physiquement à la notion mathématique de vitesse'⁴⁵³, ce qui lui permettra, dans certaines pièces, de calculer la "pente" du glissando (l'intervalle parcouru divisé par la durée) à l'aide du calcul des probabilités [...]. Ailleurs, il se servira du papier millimétré pour construire ses glissandi [...]. Dans ces exemples, le résultat sonore, qui peut être considéré comme un "aplanissement", une réduction de la notion de mélodie au niveau tonal (des hauteurs), libère la dimension proprement sonore. »⁴⁵⁴

⁴⁵² Iannis XENAKIS, *Musiques formelles* = *Revue Musicale*, n°253-254, 1963 (réédition : Paris Stock, 1981), p. 27.

⁴⁵³ *Ibid.*

⁴⁵⁴ Makis SOLOMOS, *op. cit.*, p. 345.

L'aplanissement, la réduction de la notion de mélodie évoque la musique drone. Par contre, le fait que Xenakis élabore ses glissandi par le biais de calculs de probabilités ou par l'utilisation de papier millimétré, éloigne son approche de celle de Palestine pour les raisons qui furent évoquées avant. D'une part, le glissando n'est pas nécessairement ce que Palestine utilise le plus (impossible à réaliser au piano, très difficilement à l'orgue ou approximativement via le jeu des tirants, et il ne réalisa pas de glissando dans ses pièces pour synthétiseurs où il leurs préférera des continuums stationnaires évoluant doucement de l'intérieur, dans le grain). Il n'y a guère que dans ses pièces vocales que Palestine utilise des glissandi, et ils sont réalisés instinctivement, bien loin de la précision et des calculs de Xenakis.

Dans la première partie de cette thèse fut cité Ivan Wyschnegradsky quand furent évoquées les démarches pré-expérimentales. Il a été mis en évidence que son approche « ultrachromatique », qui est un système harmonique basé sur un redécoupage des tons et permettant l'utilisation des douzièmes de ton, avait contribué au renouvellement du langage musical au vingtième siècle. Mais ce renouvellement et ce nouveau langage passent par une approche très scientifique et totalement rationalisée, comme nous l'indique la citation suivante de Pascale Citron à propos de la conception qu'a Wyschnegradsky du continuum sonore :

«le *continuum sonore*, ou plan abstrait, [...] ne doit en aucun cas être confondu avec une instance supérieure pré-existante ou transcendante. [...] Quelle place le continuum sonore occupe-t-il ? Le continuum sonore est le plan d'instauration de la pensée à partir duquel pourront se déplier des espaces nouveaux qui s'actualisent dans une diversité de continuums partiels, comme autant de coupes originales ou de positions différentielles obtenus par le jeu des espacements d'une arithmétisation de la matière sonore. »⁴⁵⁵

⁴⁵⁵ Pascale CITRON, « Continuum sonore et schèmes de structuration », in Antonia SOULEZ et Horacio VAGGIONE (éd.), *Musique, rationalité, langage. L'harmonie : du monde au matériau, Cahiers de philosophie du langage*, n°3, 1998, p. 79. Citation extraite de Makis SOLOMOS, *op. cit.*, p. 349.

Il est aisé de comprendre encore une fois le fossé qui sépare l'avant-garde européenne et l'approche expérimentale américaine. Position différentielle, arithmétisation de la matière sonore, sont des termes aussi étrangers à Palestine que le sont les termes indétermination ou son sans fin pour Wyschnegradsky. Pourtant, la quête des deux hommes semblent avoir en commun cette recherche des sons entre les notes, d'exploser la tonalité à la recherche du son. Mais l'un réalisa sa quête majoritairement à l'aide de la pensée et d'un découpage théorique du son, et l'autre majoritairement à l'aide de la pratique et d'une introspection empirique du son.

Finalement, c'est peut-être la phrase suivante de Boulez qui permet de comprendre pourquoi la musique drone se développa hors des frontières de l'Europe. Il écrit que « le continuum est un cas limite, représentant l'indifférenciation, une matrice, la plus générale qui soit, dont les qualités sont donc fort limitées, étant donné que les caractéristiques proprement dites en sont absentes. »⁴⁵⁶ Cette remarque de Boulez rappelle la définition de la musique donnée par Boucourechliev : la musique drone est limitée par le fait que ce qui caractérise habituellement la musique lui fait défaut. Pas de relation différenciée, du moins de prime abord, pas de création d'un temps musical interne, ce qui fait dire à Boulez qu'il s'agit d'un cas limite, à la limite de la non musique. Et pourtant Francis Bayer contre-balance cette pensée de Boulez en affirmant que « la puissance particulière qui se dégage des œuvres musicales qui font allégeance à cette esthétique de la continuité, provient [...] du fait que leur signification, parce qu'elle est immanente au sensible, s'impose immédiatement à nous à la faveur d'une sorte de perception sauvage de tout notre corps, antérieure à toute démarche analytique de notre entendement. »⁴⁵⁷

⁴⁵⁶ Pierre BOULEZ, *Jalons (pour une décennie)*, Paris, Christian Bourgois, 1989, p. 366. Citation extraite de Makis SOLOMOS, *op. cit.*, p. 347.

⁴⁵⁷ Francis BAYER, *De Schönberg à Cage. Essai sur la notion d'espace sonore dans la musique contemporaine*, Paris, Klincksieck, 1981, p. 132. Citation extraite de : Makis SOLOMOS, *op. cit.*, p. 347.

Suite à tout ce qui a été dit au sujet de la musique drone et de la démarche de Palestine jusqu'à maintenant, nous pouvons, à la suite de Bayer, affirmer que la musique drone est bien cette musique qui s'impose au corps avant toute démarche analytique de la pensée. Peut-être même est-ce une musique qui n'est absolument pas faite pour la pensée, mais uniquement faite pour le corps et la dérive de la pensée dans la rêverie ou l'oubli de soi, la pensée se « désintégrant » dans le son.

Enfin, il s'agit de revenir sur la question de l'architecte sonore, comme aime se définir Charlemagne Palestine lui-même. Il apprécie particulièrement cette dénomination pour définir son travail, car il souhaite lors de la représentation de *Schlingen-Blängen*, donner à entendre l'église dans laquelle la pièce est jouée, en découvrir acoustiquement chaque caractéristique, chaque contour, par la balade auditive proposée par le son de l'orgue envahissant chaque recoin de l'espace du concert. Cette volonté de Palestine de donner à entendre ainsi l'architecture du lieu par l'émanation sonore de sa pièce, rentre en écho avec la citation suivante de Barry Blesser :

« L'*architecture auditive* se réfère aux propriétés d'un espace qui peuvent être *expérimentées* par l'écoute. Un *architecte auditif*, agissant à la fois comme artiste et comme ingénieur social, est donc quelqu'un qui sélectionne des attributs auditifs spécifiques d'un espace, en fonction de ce qui est souhaitable dans un cadre culturel particulier. [...] En contraste, un *architecte acoustique* est un bâtisseur, ingénieur ou scientifique de la physique qui implémente les attributs auditifs sélectionnés précédemment par un architecte auditif. [...] Du fait des différences entre leurs perspectives, les architectes acoustiques se concentrent sur la manière avec laquelle l'espace change les propriétés physiques des ondes sonores (*acoustique spatiale*), alors que les architectes auditifs se concentrent sur la manière avec laquelle les auditeurs expérimentent l'espace (acoustique culturelle). »⁴⁵⁸

⁴⁵⁸ Barry BLESSER et Linda-Ruth SALTER, *Spaces speak, are you listening ? Experiencing aural architecture*, Cambridge [Massachusetts], MIT, 2007, p. 5. trad. Makis Solomos. Citation extraite de Makis Solomos, *op. cit.*, p. 457.

Par rapport à cette définition, Palestine lors de *Schingen-Blängen*, endosse le rôle d'architecte auditif et interroge l'acoustique culturelle de l'église, conçue pour faire résonner les chants sacrés réalisés à la voix, parfois accompagnés de l'orgue ou de divers instruments dans des cas plus rares. La construction acoustique de l'église et la conception initialement prévue pour le sacré, sont ici détournées au profit de l'exécution d'une œuvre contemporaine profane, mais dont l'un des objectifs est l'invitation au voyage spirituel, voyage rendu possible grâce aux résonances de l'orgue se répercutant partout dans l'église. L'architecture de l'église est mise à profit dans son but premier, véhiculer une musique de l'ordre du spirituel, mais l'œuvre de Palestine est détachée de la liturgie chrétienne, aussi interroge-t-il peut-être l'universalité du spirituel au-delà des dogmes relatifs à tel ou tel culte.

Une fois encore, la démarche de Palestine est intuitive, et absolument pas scientifique, car cette démarche d'architecture sonore passe avant tout par l'expérimentation par le son de la résonance de l'église. Aucun calcul mathématique ou physique, ne rentre au préalable dans l'élaboration de la pièce de Palestine. Une fois de plus, il y a ici une différence fondamentale entre l'approche de Palestine et celle de l'avant-garde européenne, nous prendrons ici l'exemple de Xenakis, qui s'impose d'emblée à l'esprit lorsque l'on évoque le lien entre musique et architecture.

Xenakis possédait un diplôme d'ingénieur civil dont il se servit en arrivant à Paris en 1947 afin d'être embauché chez Le Corbusier. A partir de ce moment, il mena une double vie d'architecte et de musicien jusqu'à sa séparation d'avec Le Corbusier en 1959, moment à partir duquel sa production architecturale deviendra moindre. Ainsi, Xenakis pense le lien entre la musique et l'architecture de la façon suivante :

« En musique, vous partez d'un thème, d'une mélodie, et vous disposez de tout un arsenal d'amplification, polyphonique et harmonique, plus ou moins donné d'avance (autant pour composer une

sonate classique qu'un morceau de musique sérielle), vous partez du mini pour aboutir au global ; alors qu'en architecture, vous devez concevoir au même moment et le détail et l'ensemble, sinon tout s'écroule. Cette démarche, cette expérience acquise chez et avec Le Corbusier, m'a d'évidence sinon influencé (je la sentais déjà), du moins aidé à concevoir ma musique aussi comme un projet d'architecture : globalement et dans le détail, simultanément. Ce qui fait la force de l'architecture, ce sont ses proportions : le rapport cohérent du détail et du globale. »⁴⁵⁹

A partir de cette citation, Solomos montre l'influence de l'architecture sur la musique de Xenakis, l'influence de la musique sur ses projets architecturaux ainsi que l'aboutissement de la fusion des deux arts dans certaines œuvres du compositeur.

D'abord, pour l'influence de l'architecture sur la musique du compositeur, Solomos affirme que :

« [...] ses nombreuses œuvres [...] se déploient comme un seul son, du fait qu'elles juxtaposent des états sonores exposant les diverses facettes ou stades de ce son. On peut très bien les entendre comme on visite un édifice, un état sonore s'assimilant à un élément de ce dernier. En effet, ces œuvres ont un aspect presque solide : plus que d'un écoulement dans le temps, elles donnent la sensation d'un mouvement dans l'espace. »⁴⁶⁰

Ainsi, l'esthétique musicale de Xenakis trouverait sa source dans la pensée architecturale. Dans l'autre sens, celui qui part de la pensée musicale vers la pensée architecturale, Solomos choisit deux exemples parlant. Premièrement, il prend l'exemple des « pans de verre ondulatoires » du couvent de la Tourette, conçus à partir de réflexions pensées dans le cadre de l'œuvre *Metastaseis*. Xenakis l'explique ainsi :

⁴⁵⁹ Iannis XENAKIS, « Préface », in Sergio FERRO, Chérif KEBBAL, Philippe POTIÉ, et Cyrille SIMMONET, *Le Corbusier; Le Couvent de la Tourette*, Marseille, Parenthèses, 1987, p.5. Citation extraite de : Makis SOLOMOS, *op. cit.*, p. 460.

⁴⁶⁰ Makis SOLOMOS, *op. cit.*, p. 460.

« En juin 1954, j'étudiais les ouvertures vitrées du niveau des salles communes et des classes, hautes de 366 cm. Je découvrais le vertige de la combinatoire d'éléments architecturaux après l'avoir expérimenté en musique. En effet, dans *Metastaseis* pour orchestre que je terminais à peu près à la même époque (1953-1954), la partie médiane était bâtie sur une combinatoire d'intervalles mélodiques. »⁴⁶¹

Ainsi, un système compositionnel a servi de modèle de pensée à une réalisation architecturale. L'autre exemple pris par Solomos est encore plus probant : Toujours dans *Metastaseis* le compositeur a recours à la méthode graphique pour écrire sa musique, notamment dans la section allant de la mesure 309 à la mesure 314 qui indique des glissandi. Ce passage servit de modèle au compositeur architecte au moment de dessiner l'architecture du Pavillon Philips car « après plusieurs esquisses, Xenakis utilise le dessin des glissandi en question : les glissandi en surfaces réglées musicales deviendront les célèbres paraboloides hyperboliques du Pavillon. »⁴⁶²

Ces allers-retours entre musique et architecture amenèrent naturellement Xenakis à interroger une forme d'expression artistique combinant les deux arts. Ce projet ne put se réaliser véritablement qu'à travers le *Diatope*. Cette œuvre est décrite de la façon suivante par Solomos :

« En écho au célèbre Pavillon Philips de l'Exposition universelle de Bruxelles, son *Diatope*, qui trôna plusieurs mois de 1978 devant le centre Georges Pompidou, épousait une forme 'qui est une sphère dans son principe, mais ouverte, par ses fuites, sur le monde'. A l'intérieur, se déroulait un spectacle avec lequel l'auditeur-spectateur était submergé de sensations sonores et visuelles. Des rayons lasers et des flashes lumineux composaient un ballet aux images tantôt concrètes tantôt abstraite, que l'on pouvait interpréter comme une cosmogonie. La composante sonore est le seul élément qui nous reste du *Diatope*, l'architecture ayant été détruite et le spectacle n'ayant pas été filmé.

⁴⁶¹ Iannis XENAKIS, « Le monastère de la Tourette » (1984), in *Musique de l'architecture*, textes, réalisations et projets architecturaux choisis, présentés et commentés par Sharon Kanach, Marseille, Éditions Parenthèse, 2006, p. 116. Citation extraite de : Makis SOLOMOS, *op. cit.*, p. 460, 461.

⁴⁶² Makis SOLOMOS, *op. cit.*, p. 463.

Elle consiste en une œuvre musicale à part entière, au titre autonome *La Légende d'Eer*, qui, après un lent démarrage, atteint des pics sonores et de densité qu'elle ne quitte qu'à la toute fin. Composée sur sept pistes, elle était diffusée dans le *Diatope* par onze haut-parleurs couvrant la toile architecturale et noyant l'auditeur de sons étranges, parfois envoûtant. »⁴⁶³

Il est évident ici que le compositeur architecte a conçu son architecture en fonction des besoins acoustiques et visuels de son œuvre. Ce qui nous renvoie à cette obsession du contrôle récurrente dans les créations de l'avant-garde européenne. La citation suivante de Xenakis finira de nous en convaincre :

« à cause des trajectoires lasers, [Le *Diatope*] devait aussi répondre au principe suivant : maximum de volume libre contre un minimum de surface de couverture. La réponse classique est la sphère. Mais la sphère, belle en soi, est mauvaise pour l'acoustique et moins riche tactilement que d'autres formes à double courbure. D'où la configuration actuelle qui est une sphère dans son principe mais ouverte, par ses fuites, sur le monde. »⁴⁶⁴

Il est aisé de comprendre ici en quoi Xenakis est avant tout un architecte acoustique avant d'être un architecte auditif, lorsqu'il élabore un lien entre musique et architecture. Son talent et sa formation d'architecte impliquent inévitablement une sorte de déformation professionnelle lorsqu'il combine sa pensée architecturale et musicale. Ainsi, ce sont ses raisonnements scientifiques, mathématiques et architecturaux qui régissent l'élaboration de son *Diatope*, au sein duquel la diffusion du son et des images est soigneusement contrôlée et insérée dans le projet global de l'œuvre et de son architecture. Xenakis est aussi un architecte auditif lorsqu'il conçoit son *Diatope* au moment de sa réflexion artistique et « d'ingénieur social » concevant une œuvre qui a justement pour but

⁴⁶³ Makis SOLOMOS, *op. cit.*, p. 248, 249. Voir à ce sujet : Iannis XENAKIS, *Musique de l'architecture*.

⁴⁶⁴ Iannis XENAKIS, *Musique de l'architecture*, p. 354. Citation extraite de : Makis SOLOMOS, *op. cit.*, p. 464.

de s'insérer dans l'espace public et social. Mais au moment de l'élaboration technique de l'œuvre, qui arrive en aval de son élaboration conceptuelle, Xenakis bascule dans l'architecture acoustique voulant agir sur les propriétés physiques de l'espace qu'il élabore, faisant ainsi acte d'acoustique spatiale. A l'inverse, Palestine ne bascule jamais dans une appréhension rationalisée de l'espace de son œuvre dont il n'est pas le créateur. Aussi en reste-t-il, de l'élaboration conceptuelle de l'œuvre à son exécution, dans le domaine de l'acoustique culturelle et de l'architecture auditive ; ce qu'il nomme, lui, l'architecture sonore.

Il s'agit ici une nouvelle fois de la mise en exergue de la différence qui existe entre la démarche drone de Palestine, héritière du non interventionnisme propre aux musiques expérimentales américaines, et l'interventionnisme présent dans les œuvres de l'avant-garde européenne comme en témoigne la démarche de Xenakis.

Deux derniers exemples qui finiront de nous en convaincre : ce sont les cas de l'Espace de projection de l'IRCAM (1978) et du *Kubus* du ZKM (2006). Le premier est décrit ainsi par Solomos :

« Cette salle véritablement expérimentale [...] a une particularité : ses caractéristiques acoustiques sont variables. Ainsi, son temps de réverbération peut passer de 0,4 à 4 secondes, grâce à la mobilité de ses surfaces (plafond, planchers et murs). 'C'est virtuellement un instrument de musique en lui-même, puisque ses ajustements acoustiques figurent sur les partitions des œuvres⁴⁶⁵. »⁴⁶⁶

Cette citation est lourde de sens. L'Espace de projection de l'IRCAM est un instrument en soi, exactement comme l'église l'est dans le cadre de *Schlingen-Blängen*. Ces espaces sont plus que des lieux résonants dans lequel est donné le concert, ils sont partie intégrante de l'œuvre jouée. Mais la différence fondamentale réside en la manière dont est gérée cette intrusion de l'espace même

⁴⁶⁵ Michael FORSYTH, *Architecture et musique. L'architecte, le musicien et l'auditeur du XVII^e siècle à nos jours*, Liège, Pierre Mardaga, 1985, p. 304.

⁴⁶⁶ Makis SOLOMOS, *op. cit.*, p. 466.

dans la poïétique de l'œuvre. Dans le cas de Palestine, il fut déjà dit qu'il laissait une totale autonomie au son au moment de l'exécution de sa pièce dans l'église, il ne calcule pas en amont de quelconques trajectoires ou n'anticipe pas l'acoustique physique de l'église et encore moins essaie-t-il d'agir sur elle par de quelconques moyens technologiques : l'aléatoire du résultat de la rencontre entre l'œuvre et l'espace dans lequel elle est donnée fait partie intégrante de la poïésis de l'œuvre. Cette rencontre avec le hasard est même hautement désirée par Palestine qui refuse de figer son œuvre et qui souhaite une multitude de versions possibles, uniques à chaque représentation et à chaque lieu.

A l'extrême inverse, on imagine que les œuvres pensées pour l'Espace de projection de l'IRCAM sont toutes entières tournées vers un total contrôle du matériau ou du moins, le lieu est conçu pour que la projection du son puisse être entièrement contrôlée dans la mesure où chaque pan de la pièce peut être réglé selon les désirs acoustiques du compositeur. En ce sens, ce lieu est tout à fait fascinant, mais nous notons encore ici l'opposition idéologique ente une musique expérimentale européenne très tournée vers le contrôle théorique et technologique du matériau de l'œuvre et une certaine frange de la pensée américaine expérimentale tournée vers une approche conceptuelle et spirituelle du matériau. De façon plus triviale, on peut affirmer une fois de plus l'opposition entre contrôle et non interventionnisme du matériau au sein de démarches pourtant cousines du point de vue des questionnements sur la rencontre entre une œuvre et un espace.

L'exemple du *Kubus* allemand du ZKM est plus récent et peut-être encore plus parlant. Solomos le décrit comme suit :

« Dans cet espace, trente-neuf haut-parleurs Meyer entourent totalement le public (à 360°) et sont accrochés de telle sorte qu'on peut les orienter comme on le souhaite, et quatre autres reposent sur le sol. L'espace acoustique est totalement reconfigurable et la spatialisation, réalisée avec le système de haut-parleurs appelé Klangdom est

finement contrôlée *via* le logiciel du Zirkonium. »⁴⁶⁷

Il s'agit de l'exemple parfait de l'espace entièrement configurable acoustiquement et au niveau de la diffusion du son selon les besoins et exigences du compositeur pour son œuvre, à l'extrême opposé de l'approche drone qui consiste à donner au son sa relative autonomie et de découvrir de façon aléatoire les propriétés acoustiques de l'espace dans lequel l'œuvre est donnée par l'émanation du son.

En conclusion de cette longue partie qui a mis en parallèle l'approche drone avec les approches européennes du son et du continuum sonore, nous pouvons affirmer que si certaines caractéristiques communes à ces différentes approches pouvaient leur donner un caractère cousin (exploration du son, recherche du continuum sonore, mise en avant du son par rapport aux autres paramètres de la musique) il fut démontré également que l'opposition entre l'approche expérimentale américaine héritière du non interventionnisme cagien et l'approche expérimentale européenne héritière du sérialisme et pétrie du contrôle du matériau se retrouvait entre la musique drone d'une part et les approches spectrales ou micro-tonales européennes, pour ne citer qu'elles, d'autre part. Bien sûr, il s'agit ici de mettre en exergue de grandes tendances historiques car de nombreux cas particuliers dérogent à cette règle qui n'a rien d'absolu. Nous avons vu que des compositeurs américains comme Elliott Carter composent « à l'européenne », avec un contrôle strict du matériau, alors que des musiciens européens prennent plaisir à jouer de la musique drone ou expérimentale comme Rhodri Davies pour ne citer que lui.

Ainsi, la musique drone est bien une musique à part entière, héritière en partie de la musique expérimentale américaine initiée par Cage, mais qui a pris son propre chemin, au gré de l'exploration des continuums sonores, plus autonomes que chez La Monte Young, développée au gré de différentes formes : concert, installation, performance. L'aléatoire réside dans l'autonomie relative laissée au matériau et surtout à sa diffusion, qui n'est pas strictement calculée. Son but principal est

⁴⁶⁷ Makis SOLOMOS, *op. cit.*, p. 466.

l'évanouissement du « moi créateur », du « moi auditeur », du « moi exécutant » au profit d'un « nous baignant dans le son », en quête d'autre chose que simplement du plaisir esthétique, en quête d'une rencontre spirituelle avec le son et au-delà du son. En cela, la musique drone est une musique de l'indicible, où peu de variations apparentes viennent changer le flux continu du son, où rien n'est noté sur la partition, où les rôles mêmes de compositeur, d'interprète, d'auditeur peuvent être brouillés. Aussi, lorsque vient la question de l'analyse d'une pièce de musique drone, la première question qui vient est : comment analyser une musique si impalpable, absente de l'écriture et peut-être en partie de la raison ? C'est à cette question que la dernière partie de ce présent travail tentera de répondre.

II. DE L'HEURISTIQUE MUSICALE ET DE L'ŒUVRE *SCHLINGEN- BLÄNGEN* DE CHARLEMAGNE PALESTINE.

Avant d'entamer cette partie concernant l'heuristique musicale il nous faut d'abord motiver le choix de cette approche pour appréhender *Schlingen-Blängen*. Comme cela fut dit en conclusion de la partie précédente et également en introduction générale de ce travail de thèse, la question de l'analyse d'une telle œuvre fut très complexe. En effet, pour commencer, il n'est pas possible d'appréhender *Schlingen-Blängen* par le biais de la partition pour la simple et bonne raison que cette partition n'existe pas. Palestine n'a pas fixé cette œuvre sur papier, ni de façon succincte et encore moins de façon précise. Cette porte d'entrée dans l'œuvre est inexistante. De plus, se baser sur la version présente sur le disque présente également de nombreux inconvénients. Le premier et non des moindres, est le fait que chaque représentation de *Schlingen-Blängen* est unique. De fait,

analyser la version présente sur disque n'aurait de sens que pour cette version et ne ferait pas forcément office de référence par rapport aux multitudes de versions existantes de la pièce. Mais soit, considérons cette version sur disque comme étant la version de référence. Le premier problème qui se pose est celui de la durée de l'œuvre : elle correspond à ce qu'il est possible de mettre sur un disque, la contingence du support a ici eu une influence capitale sur la durée de l'œuvre qui s'est vue raccourcie par contrainte technique. En effet, l'œuvre peut s'étirer sur plus de 5 heures de durée (ce fut le cas de la version par laquelle nous avons découvert cette pièce en concert) et la version disque n'affiche qu'un peu plus d'une heure et douze minutes de musique. Mais quand bien même cette version fut spécifique au format disque, elle fut enregistrée en concert, donc nous pourrions encore considérer qu'il est intéressant d'analyser cette version. Mais ce qui pose alors problème est la question suivante : que nous reste-t-il à analyser ? Des fréquences ? Oui, il serait possible de passer la pièce dans des logiciels qui montrent les courbes de fréquence, nous nous sommes même prêtés à l'exercice dans le cadre de cette thèse. Si cela peut montrer quelques réalités acoustiques ou quelques indications quant au déroulement de la pièce (par rapport aux moments plus ou moins denses ou massifs par exemple), de telles représentations graphiques n'apprennent rien sur la spatialisation du son lors de la pièce, phénomène indispensable de la réception de l'œuvre en concert comme de sa poïétique. Cette troisième dimension, spatiale, si chère à Palestine, si importante qu'il refuse de figer l'œuvre sur le papier, d'autant plus qu'il apprécie l'aléatoire rencontre de son œuvre avec l'acoustique et l'orgue toujours uniques de chaque église visitée, implique un véritable problème pour l'analyse. Peut-être pourrions-nous aller encore plus loin, en envisageant une installation scientifique d'acoustique physique qui serait capable d'enregistrer en tout point de l'église, simultanément, et pendant l'intégralité une version donnée en concert de l'œuvre afin par la suite d'analyser l'intégralité des données pour montrer le chemin acoustique entrepris par le son du début à la fin de la pièce et ce en chaque

millimètre de l'église. Même si une telle opération semble déjà difficilement réalisable (mais nos collègues chercheurs en physique pourraient relever le défi), son intérêt semble inversement proportionnel à sa complexe mise en œuvre : une telle opération nous enseignerait le parcours du son mais absolument pas comment Palestine a conçu sa pièce, quels gestes furent mis en exécution lors de la création de la pièce. De plus une telle opération ne prend absolument pas en compte la réception humaine d'une telle œuvre qui ne peut humainement pas être reçue entièrement comme la reçoivent les capteurs d'une machine, en chaque point de l'église à chaque instant. La psychologie humaine a un rôle prépondérant à jouer dans la réception d'une telle pièce, sûrement plus que dans d'autres pour toutes les raisons évoquées lorsque furent décrites les caractéristiques des musiques expérimentales et drones. Le récepteur d'une telle œuvre a la possibilité de déambuler de façon aléatoire dans le lieu de réception de l'œuvre, avec plus ou moins d'attention, englobé à l'intérieur ou distant du continuum sonore créé par Palestine. Une telle analyse purement physique ne saurait retranscrire cela. Alors que nous reste-t-il ? Devons-nous coupler un dispositif physique complexe procédant à des captations d'informations, traitées sous forme de données, de graphiques, à l'analyse de vidéos des moindres faits et gestes de Palestine pendant la représentation où pourraient être relevés et décortiqués le moindre doigt actionné sur le clavier de l'orgue, le moindre tirant enclenché ou cale posée entre deux touches, couplées avec une analyse psychologique d'un panel représentatif d'individus ayant assisté au même concert, couplées avec une étude stricte de la psychologie de Charlemagne Palestine, lui-même replacé dans la grande histoire de la musique ? Une telle entreprise, qui pourrait certes passionner de nombreux chercheurs d'horizons et de disciplines divers et variés pendant plusieurs mois, n'est pas la voie qui fut suivie dans ce travail de thèse. Il fut considéré comme ubuesque de mettre en route une telle entreprise qui assurément nous ferait passer à côté de l'essentiel de l'œuvre de Palestine, son caractère indicible, ineffable, évanescent. *Schlingen-Blängen*, davantage que la plupart des autres œuvres

musicales disparaît aussi vite qu'elle n'est apparue, car elle ne peut exister que dans le moment du concert, le moment où Palestine et le public ensemble créent la pièce en un lieu et en un temps donné. Le but de l'œuvre est de caresser ensemble ce « son d'or » si cher à Palestine, métaphore du divin, du sacré, de l'inaccessible, pourtant si proche, en nous, à l'intérieur de nous, et que l'œuvre tente de faire résonner par le mystère du son. La démarche spirituelle de Palestine, et de la musique drone en général, ne peut être prise en compte par une approche analytique classique, sans que celle-ci sépare nécessairement le tout en plusieurs parties divisibles, analysables prises à part de l'entièreté. Or dans l'œuvre de Palestine, et en cela elle rejoint ce que sont les œuvres d'art en général, le tout n'est pas égal à la somme des parties, il devient autre chose, accomplissement d'un idéal philosophique et artistique qui transcende toute notion de théorie ou d'analyse. C'est pour cela que Palestine n'écrit pas son œuvre, ce n'est pas par suffisance, par mépris de la transmission, ce n'est pas par incompetence, car depuis les années cinquante, un dessin d'enfant peut être une partition. C'est bien par choix de ne pas inscrire une œuvre telle que *Schlingen-Blängen* dans l'immanence de la partition mais de laisser l'œuvre dans la transcendance de la représentation concertante, du rituel comme le penserait Palestine dans la mystique tribale et païenne qu'il s'est inventée. Et pour celles et ceux qui continueraient de penser que les méthodes d'analyse proposées plus haut restent valables, il faudrait rappeler qu'il s'agirait d'une entreprise concernant une seule et unique version de l'œuvre, dont la poïétique n'est pas figée et diffère dès la représentation suivante. Ce serait l'analyse d'une version morte, non réactualisée, fixée sur le disque et dans le passé. Une telle analyse n'aurait que peu de valeur scientifique.

Ainsi, sommes-nous coincés : l'approche analytique classique ne semble pas adéquate pour appréhender une telle œuvre. Mais si nous voulons que la musicologie s'empare d'une telle pièce, au lieu d'en faire la chasse gardée des historiens d'art, sociologues de l'art ou philosophes de l'art, autant de spécialistes

périphériques de la musique mais dont les disciplines donnent peut-être plus d'armes que n'en possède le musicologue actuel pour appréhender ce type d'œuvre, il nous faut trouver un outil qui permette l'approche d'une pièce comme *Schlingen-Blängen* sans la défigurer par les coupes et les divisions en catégories relatives à l'analyse mais tout en l'abordant avec le langage de la musicologie. C'est de concert avec Ricardo Mandolini, le directeur de cette thèse, que l'approche heuristique s'est révélée comme une évidence pour appréhender une telle œuvre musicale.

A. L'HEURISTIQUE MUSICALE

1. Premières réflexions concernant l'heuristique musicale

Pour entamer notre réflexion concernant l'heuristique musicale, nous commencerons par donner la parole au professeur de musicologie Jésus Aguila qui signe la préface du livre *Heuristique musicale, contributions pour une nouvelle discipline musicologique* de Ricardo Mandolini, ouvrage qui pose les fondements de l'heuristique musicale. Jésus Aguila entame sa réflexion sur l'heuristique par un questionnement relatif à la place de l'analyse dans la musicologie. Il pose la question suivante :

« Depuis les programmes fondateurs de la *Musikwissenschaft*, à la fin du XIX siècle, jusqu'à la recherche musicologique actuelle, en milieu universitaire comme dans l'enseignement spécialisé, s'est toujours posée une même question, qui a clivé durablement notre communauté :

le développement de la musicologie et de l'analyse musicale académique n'ont-ils pas contribué à déconnecter l'enseignement de la création musicale vivante ? En effet, en dépit de ses efforts de spécialisation par siècles et par périodes, de rationalisation et de systématisation, la musicologie n'est pas arrivée à réduire son porte-à-faux initial par rapport à la création musicale vivante qu'elle prétendait pourtant éclairer : il reste toujours d'un côté la rationalité méthodologique de la démarche scientifique, de l'autre les méandres et les mystères du "génie" de la composition. De même, lorsque l'analyse musicale s'attaque aux créations musicales les plus récentes, la prétention à l'objectivité de son "niveau neutre" se heurte assez rapidement aux limites de sa démarche exclusivement herméneutique – alors qu'elle est nettement plus à l'aise dans le commentaire des textes sanctuarisés du répertoire. Il ne s'agit pas de dénigrer l'analyse musicale ou la musicologie, mais simplement de rappeler qu'elles doivent trouver leur juste place au sein de nos formations musicales, susceptible d'éclairer les processus de l'invention elle-même. »⁴⁶⁸

Cette citation est extrêmement éclairante si nous nous approprions ces interrogations par rapport à *Schlingen-Blängen* de Charlemagne Palestine. L'analyse musicale est-elle déconnectée de la création musicale vivante, ici incarnée par l'œuvre de Palestine ? Nous avons eu tendance à répondre par l'affirmative lorsqu'il fut passé en revue les différentes méthodes d'analyse qui s'offraient à nous pour appréhender la pièce sans qu'aucune d'entre elles ne puisse apporter satisfaction pour les raisons évoquées avant. La stricte analyse rationnelle de *Schlingen-Blängen* empêcherait d'appréhender sa véritable dimension expérimentale : l'expérience spirituelle que propose la pièce, dans sa réception mais aussi au moment de sa création par Palestine lui-même, expérience spirituelle, rituelle même, qui implique une déconnexion d'avec le domaine du rationnel, déconnexion consommée par l'absence de partition et de non fixation en général du principe de l'œuvre (certes la pièce existe sur disque, mais aucune écriture ou aucune théorie donnée par Palestine ne vient éclairer l'auditeur sur la nature profonde de l'œuvre). Du coup, la rationalité méthodologique de la

⁴⁶⁸ Jésus AGUILA, préface de : *Heuristique musicale. Contributions pour une nouvelle discipline musicologique*, de Ricardo MANDOLINI, Sampzon, Delatour France, 2012, p. I.

démarche scientifique devient inopérante quant à l'appréhension d'une telle œuvre.

De plus, lorsque l'auteur évoque les limites de la démarche herméneutique de l'étude soi-disant objective du niveau neutre d'une œuvre, c'est-à-dire la partition, cette limite est d'autant plus claire dans le cas de *Schlingen-Blängen* où la partition n'existe pas.

En fin de citation, Jésus Aguila invite l'analyse à dialoguer avec l'heuristique de la création musicale car cette dernière serait susceptible d'éclairer les processus de l'invention elle-même : voici une information des plus intéressantes car si Palestine n'écrit pas son œuvre et défie la rationalité pour toutes les raisons exprimées jusqu'ici, il fait tout de même œuvre d'invention musicale lorsqu'il réalise une telle pièce en concert dans une église. Si l'heuristique musicale permet d'éclairer les processus de cette invention, la démarche est susceptible de nous intéresser car se pose comme la première à permettre d'entrer dans l'œuvre au-delà du commentaire.

D'ailleurs, Aguila exprime le but premier de l'heuristique comme suit :

« La démarche heuristique est destinée à conduire l'étudiant vers une appropriation-interprétation des œuvres : l'aider à comprendre la création musicale, plutôt que de se contenter de commenter les œuvres [...] Cette démarche pédagogique est particulièrement pertinente dans le contexte de la création musicale la plus contemporaine, parce qu'elle est inter-catégorielle : elle sort de l'incontournable analyse de la partition, en gommant d'emblée le fossé entre les musiques écrites, improvisées, électroacoustiques, traditionnelles, les musiques actuelles et les pratiques du mix. En effet, à l'écoute "acousmatique" d'un enregistrement phonographique (l'écoute sans l'aide de la vision, sans informations musicologiques préalables), rien ne nous permet de distinguer une musique écrite d'une pièce improvisée – pas plus qu'un musicien qui joue par cœur de celui qui a le regard fixé sur la partition pendant l'enregistrement... »⁴⁶⁹

⁴⁶⁹ Jésus AGUILA, préface de : Heuristique musicale. Contributions pour une nouvelle discipline musicologique, de Ricardo MANDOLINI, Sampzon, Delatour France, 2012, p. I, II.

Gommer le fossé entre les musiques écrites, improvisées, électroacoustiques, traditionnelles, les musiques actuelles et les pratiques du mix, voici une assertion des plus pertinentes lorsqu'il s'agit de musique drone et plus particulièrement de Charlemagne Palestine. Car il fut expliqué tout au long de cette thèse en quoi la musique drone est intimement connectée à chacune de ces démarches, par jeu d'anti-thèse et de continuité. Restons sur le cas de *Schlingen-Blängen*, il fut déjà dit que la pièce n'était pas écrite, même si Palestine fut très influencé par la musique écrite (nous pensons à Debussy et Ravel notamment dont le lien qui existait entre l'approche sonore de Palestine et leurs approches respectives du son fut montré). Nous savons aussi qu'il ne s'agit pas de musique improvisée car dans la continuité de la démarche expérimentale cagienne, la musique de Palestine se déploie sous la forme d'un processus, pensé en amont de son exécution, et qui par conséquent n'est pas improvisé. Nous avons aussi montré que la musique de Palestine, même quand elle est instrumentale, renvoie à la musique électroacoustique, en ce sens elle est une sorte de musique électroacoustique instrumentale. Cette caractéristique qui s'explique du transfert de principes autographiques multiples (musique fixée sur bande) au domaine de l'autographie singulière (musique pensée comme sur bande mais exécutée en direct sur l'instrument, sans recours à la partition ou à une quelconque concaténation de hauteur ou de rythme) est au cœur même de la problématique de la musique drone et de l'œuvre de Palestine. Il fut aussi démontré que la musique de Palestine a largement à voir avec la musique traditionnelle hindoustanie : du point de vue de la forme des pièces de Palestine (constatations faites en comparant les étapes d'un raga indien classique avec les différents moments identifiables dans *Strumming Music* ou *Schlingen-Blängen*) ou de l'usage des continuums sonores, il est apparu comme évident que la musique hindoustanie fut une influence décisive pour l'esthétique musicale de Palestine, influence confirmée par le fait qu'il fut l'élève du maître indien Pandit Prân Nath. Enfin, lorsque l'auteur invoque les musiques actuelles et les pratiques du mix, comment ne pas évoquer la proximité qui existe

entre la démarche drone et les musiques actuelles, nous pensons évidemment à Tony Conrad qui fut le musicien drone le plus lié à la scène rock underground du New York de la fin des années 1960. De plus, nous avons mis en évidence les liens qui existaient entre cette scène rock underground et la musique expérimentale cagienne et post-cagienne, au point que les termes « expérimentale » ou « drone » furent utilisés pour caractériser certaines sous-catégories de rock ou d'électro. Pour revenir à Palestine, rappelons ici qu'il utilise la technique du mix pour sa pièce radiophonique *Jamaica Heineken in Brooklyn* qui consiste en la juxtaposition d'un drone généré par synthétiseur auquel sont superposés des enregistrements de sons émanant du carnaval jamaïcain de Brooklyn. En ce sens, cette œuvre radiophonique de Palestine partage de nombreuses caractéristiques avec les musiques actuelles électroniques : mix d'éléments disparates, musiques prévues pour le média radio. Mais elle s'éloigne d'une quelconque norme commerciale par sa longueur rédhitoire et son caractère absolument non dansant ou non festif malgré la mise en abîme dans cette œuvre d'un moment de fête, de danse et de joie.

De fait, le caractère inter-catégoriel de l'approche heuristique semble être la porte d'entrée adéquate si elle est réellement capable d'embrasser les contours de la musique drone qui en son sein possède des caractéristiques ou du moins des liens forts avec chacune des approches musicales citées avant. En fait, la question réellement posée est de savoir si, lorsque l'approche heuristique peut correspondre aux musiques de l'autographie singulière, qui n'ont pas de partition et qui n'existent que dans le moment du concert ou éventuellement fixées sur un enregistrement, elles relèvent alors du régime de l'autographie multiple. Ces musiques sans partition gênent automatiquement l'analyse dans la mesure où cette dernière s'attache avant tout à l'étude de la partition. Aguila commence à répondre à cette question dans les propos suivants :

« A chaque étape de ce processus d'écoute-imitation se dessine de plus en plus précisément une analyse qui détermine les moments saillants de la pièce, reconstitue les actions musicales, jusqu'au moment décisif où l'étudiant va être confronté à la partition originale (ou à la transcription détaillée). Le pédagogue peut espérer avoir ainsi évité les pièges de l'analyse musicale la plus scolaire, celle qui consiste à plaquer sur la réalité vivante de la musique des schémas formels et des découpages *a priori*. Par la démarche heuristique, l'analyse prend tout naturellement en compte la continuité dynamique et perceptive de l'œuvre, quelle que soit son appartenance stylistique, par-delà les barrières du prêt à penser. L'analyse part donc du musical en tant qu'expérience vécue du sensible, afin de réinjecter la dimension qualitative de l'expérience musicale, sans dissociation entre la saisie de l'œuvre et le ressenti. En construisant des stratégies d'écoute appropriées à chacune des pièces abordées, l'analyse ainsi conduite évite également l'illusion d'une séparation entre poïétique, esthétique et "niveau neutre", l'étudiant-compositeur étant le premier auditeur de sa pièce, le premier à faire les allers-retours entre l'écriture et l'écoute, entre l'expérience de l'audition intérieure et de l'improvisation imitation. »⁴⁷⁰

Ces propos anticipent la méthodologie de l'heuristique musicale sur laquelle nous reviendrons largement après. Ce qui nous intéresse ici est l'idée que la démarche heuristique aurait pour projet de prendre en compte le continuité perceptive et dynamique de l'œuvre, qu'elle éviterait la dissociation entre la saisie de l'œuvre et le ressenti et qu'elle empêcherait également l'illusion d'une séparation entre poïétique, esthétique et niveau neutre, en d'autres termes, une séparation entre la posture du créateur, celle de l'auditeur et la partition. Ces trois affirmations rentrent particulièrement en écho avec la démarche de Palestine. Pour les reprendre une à une, la question de la continuité perceptive et de la dynamique de l'œuvre est primordiale dans le cas de *Schlingen-Blängen* dans la mesure où l'œuvre n'est pas fixée dans la partition. La seule porte d'entrée qu'il nous reste est cette perception de la dynamique de l'œuvre que nous pouvons percevoir du point de vue d'un auditeur-créateur de la pièce car une telle œuvre demande de la part de l'auditeur une participation active au moment de sa réception, au moins au moment de rentrer dans le son. Par sa dimension spirituelle, la saisie de l'œuvre ne peut se faire en dehors du ressenti qu'on en a, quel qu'il soit. Il ne s'agit évidemment pas de « tomber en extase » face à la proposition esthétique de

⁴⁷⁰ Jésus AGUILA, *op. cit.*, p. II, III.

Palestine pour être en mesure d'appréhender la pièce, un ressenti négatif peut également être une porte d'entrée éclairante. Mais l'absence de ressenti impliquerait indubitablement une absence de saisie de la pièce toujours pour la même raison : elle ne peut être saisie autrement que par le ressenti puisque la partition est absente et une fixation sur support de l'œuvre, en d'autres termes une version sur disque, ne saurait en donner fidèlement toutes les réelles qualités (durée écourtée, non perception de l'acoustique du lieu etc...). Ces deux réflexions impliquent *de facto* la troisième : le fait que la méthode heuristique, pour reprendre les mots d'Aguila, évite l'illusion de la séparation entre les niveaux poétique, esthésique et neutre de l'œuvre convient bien au cas de *Schlingen-Blängen*. D'une part, le niveau neutre n'existe pas, d'autre part, nous avons vu que les rôles de créateur et d'auditeur de l'œuvre se brouillent, se mélangent et se complètent dans le cas d'une telle pièce, et ce dans la continuité de la démarche expérimentale américaine. Il faut admettre que c'est bien Palestine qui propose une pièce à un public venu l'écouter, et qu'il reste le maître des choix subjectifs qui encadreront le processus de l'œuvre. En ce sens il serait utopique et inconséquent de considérer que *Schlingen-Blängen* est entièrement fondée sur le non vouloir. Il y a bien des décisions de Palestine et un public soumis à ces décisions. Mais ce cadre minimal de règles étant posé, Palestine oscille ensuite entre le rôle d'auditeur et d'exécutant de la pièce pour modeler son processus au gré des contingences rencontrées pendant le concert : réaction acoustique du lieu au son, facture de l'orgue créant tel ou tel effet, réaction et bruit émanant du public. La frontière à ce moment là entre créateur et auditeur de l'œuvre devient extrêmement poreuse et Palestine semble s'aventurer d'un côté et de l'autre de cette frontière. Il en est de même pour l'auditeur qui peut faire le choix d'une réception passive de l'œuvre (par exemple en restant au même endroit dans l'église) mais il peut également devenir un acteur à part entière de sa propre réception en choisissant par exemple de déambuler dans l'église à la recherche de telle ou telle réaction acoustique dans l'église différente d'un espace à l'autre. En

ce sens, l'auditeur devient quasiment un créateur de l'œuvre à part entière car par son déplacement et sa participation active dans la réception, il crée un pan à part entière de l'œuvre, une version en quelque sorte unique et individuelle de l'œuvre corrélée à cette réception unique par l'auditeur. La pièce de Palestine par l'extrême liberté qu'elle donne à son auditeur (en n'imposant aucune hauteur, aucun rythme, aucune concaténation et en permettant à l'auditeur de se mouvoir à sa guise dans le lieu du concert) permet cet évanouissement de la frontière entre poïétique et esthétique de l'œuvre, évanouissement que l'heuristique musicale semble apte à prendre en compte.

Aguila précise encore un peu plus les tenants et les aboutissants de la méthode heuristique dans les propos suivants :

« Il est impossible de dissocier la démarche heuristique proposée par Ricardo Mandolini de sa pratique personnelle de compositeur, d'universitaire et de pédagogue. Il sait intimement [...] que la composition musicale ne peut jamais être une démarche totalement abstraite, quelles qu'aient pu être les déclarations les plus tonitruantes des tenants de la "structure" dans le second vingtième siècle. Elle est forcément ancrée dans une expérience sensible : le vécu singulier du compositeur. Il lui est donc impossible de s'en tenir à l'analyse académique du "chef d'œuvre" musical, y compris dans le cas extrême où le compositeur aurait reçu une formation très académique. Créer ne s'est jamais réduit à l'application des règles académiques. L'expérience heuristique éclaire la manière dont la composition est une "méthode" (dans le sens de "chemin"), où raison et imagination sont indissociablement liées. Elle rejoint la notion aristotélicienne de *techné*, de connaissance par l'exercice [...]. L'heuristique musicale révèle que l'imagination du compositeur peut tantôt se cristalliser en raisonnements, tantôt rester fluide comme une rêverie. A l'intérieur de la même œuvre le créateur passe par tous ces moments, qui l'obligent à mettre en place une dialogique conflictuelle de la composition. Cette dialogique éclaire toute la démarche pédagogique proposée par Ricardo Mandolini : à l'égal du compositeur, l'étudiant doit passer par l'oscillation entre une vision syncrétique (une saisie globale de la pièce en devenir, proche du *zusammenhängen* schönbergien, hors temps, hors détails, hors analyse ; une expérience de la confusion, comme un rêve) et le travail analytique du détail, la dérivation du matériau et la construction des oppositions catégorielles, tout ce qui conduit au

déroulement maîtrisé de la pièce vers sa propre fin. »⁴⁷¹

La première partie de cette longue citation traite de la question de l'académisme, au moment de composer et au moment d'analyser l'œuvre. En filigrane revient l'opposition entre l'avant-garde européenne (les tenants de la structure que furent Boulez et Stockhausen pour ne citer qu'eux) et la démarche expérimentale américaine (incarnée par Cage), les seconds reprochant aux premiers de construire leurs nouveaux langages sur les ruines académiques de la musique classique et donc d'imposer un nouvel académisme compositionnel, les premiers reprochant aux seconds de ne plus faire de musique mais au mieux de réaliser un pseudo art du son, au pire une véritable escroquerie, sous prétexte que leur démarche vise explicitement l'explosion de tout académisme musical. Cette opposition, déjà vivement commentée et étudiée dans ce travail au moment de définir avec exactitude l'approche expérimentale américaine et d'en montrer les différences avec l'avant-garde européenne, ou au moment de montrer la spécificité de la musique drone par rapport aux musiques du son et du continuum héritières de l'avant-garde européenne, se retrouve nécessairement au moment de l'analyse des œuvres. L'analyse, pour justifier la pertinence ou non d'une œuvre, passe par une approche académique de l'œuvre (analyse fondée sur le langage musical et sa maîtrise par le compositeur, ce dernier étant cristallisé dans la partition, cela impliquant la maîtrise du solfège et avec elle l'analyse approfondie des relations harmoniques, rythmiques, mélodiques ou amélodiques, spectrales ou sérielles pour ne prendre que ces exemples, présentes dans l'œuvre). L'analyse académique est donc en mesure d'analyser une œuvre académique, même si le talent du compositeur ne se limite pas à sa maîtrise académique de la musique. La petite chose en plus, l'indicible qui caractérise chaque « chef-d'œuvre » échappe vraisemblablement à une explication académique. Mais pour aller encore plus loin et en toute logique, il est légitime de s'interroger sur l'efficacité d'une analyse académique plaquée sur une œuvre ouvertement non académique comme c'est le

⁴⁷¹ Jésus Aguila, *op. cit.*, p. III, IV.

cas pour la plupart des œuvres héritières de l'approche expérimentale et comme c'est le cas pour *Schlingen-Blängen*. Une analyse académique de cette pièce, outre le fait qu'elle ne peut se faire à partir de la partition, inexistante, ne saurait en aucun cas donner satisfaction, elle est dépourvue face au rejet explicite de Palestine d'ancrer son œuvre dans la tradition compositionnelle notamment exprimé par le refus de l'écriture. En s'arrêtant à cela, l'analyse de l'œuvre devient caduque car il pourrait être légitime de déclarer qu'il n'y a pas œuvre : aucune construction académique décelée par l'analyse, en conclusion il ne s'agit pas d'une pièce musicale, au mieux peut-on parler d'une performance sonore, au pire peut-être d'une vaste blague, d'un ersatz de pièce musicale. Par contre, en étudiant en profondeur ce qu'Aguila nomme l'expérience sensible ancrée dans le vécu singulier du compositeur, ce qui fut le cas tout au long de ce travail de thèse, alors nous pouvons trouver une porte d'entrée à l'étude d'une œuvre ouvertement non-académique. Dans le cas de *Schlingen-Blängen* de Palestine, il fut bien montré tout au long du mémoire que la pièce répondait à de véritables logiques internes, mais ces logiques sont étrangères à celles en vigueur dans la tradition musicale européenne écrite. Elles sont davantage relatives aux approches : expérimentales américaines, ouvertement non-académique, traditionnelles indiennes, répondant à des logiques de nature différente à ce qui existe en occident, ainsi qu' électroacoustique et acousmatique, branches de la musique contemporaine se développant en parallèle de la musique allographique d'avant-garde, avec des logiques propres à leurs caractères autographiques. Une fois ces particularités mises en exergue et associées à l'étude du vécu musical du musicien, on peut concevoir une approche de l'œuvre qui tienne compte de ses spécificités par-delà les barrières du prêt à penser pour reprendre la formule de Jésus Aguila.

La seconde partie de cette citation renvoie au principe fondamental de la démarche heuristique : le principe de la connaissance par l'exercice, car nous verrons que le cœur de la démarche heuristique est de réaliser une reconstruction de l'œuvre en lieu et place de l'analyse ou en complément. Cette démarche de la

reconstruction de l'œuvre est présentée ainsi par Mandolini dans l'introduction de son ouvrage :

« Nous présentons par la suite une proposition heuristique qui rend possible l'utilisation des analyses de Nattiez sans pour autant dénaturer la fluidité naturelle de l'œuvre : il s'agit de la *reconstruction de l'œuvre*, concept qui se dérive directement de la *Mimesis* d'Aristote, entendue comme création à partir d'un modèle. La reconstruction de l'œuvre part de cette fiction heuristique qui consiste à considérer l'œuvre de référence comme un *work in progress*, non pas comme une musique à écouter passivement mais comme une invitation à la réalisation à partir des moyens musicaux dont nous disposons. »⁴⁷²

C'est par cet exercice de la reconstruction de l'œuvre que l'heuristique musicale permet de ramener le discours sur une œuvre non-académique telle que *Schlingen-Blängen* dans le champ de la musicologie. Aussi montrerons-nous plus loin les implications de la *mimesis* d'Aristote et des analyses de Jean-Jacques Nattiez dans la conception d'une telle démarche de reconstruction d'œuvre, le plus important étant ici de montrer la réelle finalité de la démarche heuristique : mettre en exergue ce délicat tissage où se tissent ensemble l'imagination et la raison d'un créateur. Dans le cas de Palestine et de *Schlingen-Blängen*, sa raison n'est pas analysable sur le papier de la partition, pourtant un être pensant tel qu'un musicien de renom comme Palestine ne peut guère conduire la réalisation d'une œuvre uniquement par le biais de l'imagination. Palestine, comme un compositeur classique cristallise à certains moments de l'élaboration de sa pièce ses raisonnements, c'est au moment où il fait des choix, au moment où le vouloir du musicien-créateur se substitue au non vouloir du musicien-auditeur. Ce dernier aborde le flux liquide du continuum dans la rêverie simultanément avec la réalisation de la pièce, et Palestine oscille en temps réel de l'élaboration de l'œuvre entre ces deux états. En temps réel puisqu'il ne passe pas par le temps

⁴⁷² Ricardo MANDOLINI, *Heuristique musicale. Contributions pour une nouvelle discipline musicologique*, Sampzon, Delatour France, 2012, p. 3.

différé du studio ou de la fixation sur partition dans le cas de *Schlingen-Blängen*.

Ainsi, celui qui décide d'aborder de façon heuristique la pièce de Charlemagne Palestine doit à son tour embrasser la pièce dans une intuition d'ensemble, dans cet état de confusion ou de rêverie, dans une vision syncrétique pour reprendre les mots d'Aguila, et à partir de cette vision, il doit repasser au travail analytique du détail, de la dérivation du matériau et de la construction des oppositions catégorielles qui permet au créateur d'aboutir son œuvre, ce passage se faisant à travers la reconstruction de l'œuvre.

La méthode heuristique dont nous exposerons dans les points suivants la conception théorique semble donc permettre d'aborder une œuvre non académique telle que *Schlingen-Blängen* ce qui règle la question du choix de la méthode à utiliser pour entrevoir l'analyse d'une telle œuvre. En fait, si l'heuristique musicale permet d'aborder les pièces dont les concepts ou la forme empêchaient jusqu'alors la musicologie de les aborder sereinement, les propos suivants d'Aguila tendraient à être entièrement justifiés :

« C'est donc vers une autre vision de l'histoire de la musique que conduit cette manière d'enseigner. A l'issue de ce processus heuristique, l'étudiant se retrouve assez naturellement proche des positions de Nelson Goodman, qui nous invite à faire le deuil d'une seule vérité artistique exclusive et intransigeante, et à placer chaque œuvre au centre d'un monde original, qui se réfère à sa cohérence et sa valeur exploratoire propres, qui participe à l'extension de nos capacités perceptives et cognitives. »⁴⁷³

Si on se réfère à cette citation, alors on explose les barrières qui existeraient entre composition et art sonore, entre performance et concert ou entre compositeur et sculpteur sonore. Chaque œuvre se place au centre d'un monde original qui se réfère à sa cohérence, en ce sens, *Schlingen-Blängen* semble pétri de cohérence et de logiques internes pour reprendre nos termes précédents. Si on l'étudie pour ce

⁴⁷³ Jésus AGUILA, « Préface », de Ricardo MANDOLINI, *op. cit.*, p. V.

qu'elle est en soi et non en comparaison de ce que fut l'intégralité de la tradition musicale occidentale, ancienne ou contemporaine, écrite ou orale, alors une telle œuvre peut *a priori* retrouver en toute dignité l'appellation musique, et non art sonore ou sculpture sonore ou quelconque autre néologisme inventé afin de laisser seule la composition héritière de la tradition au sommet de sa tour d'ivoire esthétique, légitimée ainsi comme étant supérieure, pour des raisons historiques ou sociologiques sans doute, sans que nous puissions légitimement poser cela comme certain, n'étant ni historien ni sociologue. L'heuristique musicale, que nous allons dévoiler dans les points suivants entame une *tabula rasa* qui permet une appréhension neuve et inédite de tout un pan d'œuvres du répertoire contemporain, notamment la pièce *Schlingen-Blängen* de Charlemagne Palestine.

2. *L'imagination, concept clef de la pensée heuristique*

A partir de maintenant, il s'agira de montrer les fondements théoriques sur lesquels Mandolini élabore la méthode de l'heuristique musicale. L'un des premiers concepts mis en évidence dans la pensée heuristique est l'imagination, et sa place réservée dans la philosophie occidentale. Mandolini interroge la place qu'occupe l'imagination chez Kant pour en arriver au concept d'imagination radicale de Cornelius Castoriadis. Mais la citation suivante de Henri Corbin peut être un bon point de départ aux réflexions concernant l'imagination entamées par Mandolini :

« Il y a longtemps, nous le redirons ci-dessous, que la philosophie occidentale, disons la philosophie "officielle", entraînée dans le sillage des sciences positives, n'admet que deux sources du Connaître. Il y a la perception sensible, fournissant les données qu'on appelle empirique. Et il y a les concepts de l'entendement, le monde des lois

régissant ces données empiriques. Certes, la phénoménologie a modifié et dépassé cette gnoséologie simplificatrice. Mais il reste qu'entre les perceptions sensibles, et les intuitions ou les catégories de l'intellect, la place était restée vide. Ce qui aurait dû prendre place entre les unes et les autres, et qui ailleurs occupait cette place médiane, à savoir l'Imagination active, fut laissé aux poètes. Que cette imagination active dans l'homme [...] ait sa fonction noétique ou cognitive propre, c'est-à-dire qu'elle nous donne accès à une réalité de l'Être qui sans elle nous reste fermée et interdite, c'est ce qu'une philosophie scientifique, rationnelle et raisonnable, ne pouvait envisager. [...] Ce qui caractérise la position des [...] Ishrâqîyûn de la ligne spirituelle de Sohrawadi (XII siècle), c'est un schéma de mondes contrastant radicalement avec le dualisme que l'on vient de rappeler. [Pour eux, l'imagination] est une faculté cognitive de plein droit. Sa fonction médiatrice est de nous faire connaître de plein droit la région de l'Être qui, sans cette médiation, resterait interdite. »⁴⁷⁴

Pour établir un parallèle entre cette citation et l'œuvre de Palestine, remplaçons le terme philosophie par le terme musicologie, et nous retrouvons peu ou prou les difficultés qui furent rencontrées au moment de déterminer une méthode d'analyse pour la pièce. La musicologie serait, à l'instar de la philosophie occidentale, entraînée dans le sillage des sciences positives. Sa façon d'appréhender l'objet musical passerait nécessairement : soit par une réception esthétique de l'œuvre, ce qui semble cohérent puisque la musique est avant tout faite pour être écoutée, soit par l'entendement, via la rationalisation du discours porté sur l'œuvre musicale via l'application ou le dégagement de lois relatives principalement au système d'écriture utilisé dans la partition. Il manque entre ces deux pôles d'appréhension de la connaissance l'intuition et l'imagination, qui sont peut-être les seuls recours lorsqu'on aborde une pièce qui peut tromper les sens et dont les logiques et organisations internes ne peuvent être élucidées uniquement par la raison, soit parce qu'il manque la partition, comme dans le cas de *Schlingen-Blängen*, ou nous pourrions aussi imaginer le cas d'une musique rituelle, dont les principes seraient volontairement cachés, ésotériques, dans le cadre d'une mystique donnée, pour en préserver le mystère. C'est finalement la démarche de Palestine sauf que son

⁴⁷⁴ Henri CORBIN, *Corps spirituel et terre céleste, de l'Iran mazdéen à l'Iran Shi'ite*, Paris Éditions Buchel/Chastel, 1979, p. 8-9. Citation extraite de : Ricardo MANDOLINI, *op. cit.*, p. 6, 7.

œuvre ne renvoie qu'à une mystique personnelle, inventée de toute pièce par l'artiste lui-même, sûrement par désir d'échapper à l'histoire raisonnée ou raisonnable de la musique.

« Tromper les sens », cela renvoie également à *Schlingen-Blängen* car il faut rappeler qu'à l'audition seule de la pièce, certains passages peuvent faire croire à l'oreille que l'organiste exécute des traits d'une très grande virtuosité tant le flux de notes semble discontinu et extrêmement dense. Pourtant, comme ce fut déjà expliqué, Palestine n'exécute sa pièce qu'en superposant des strates de son, en bloquant les touches des claviers de l'orgue, c'est cette superposition harmonique de différentes strates sonores jouées simultanément qui crée cette illusion de virtuosité. Dans le cas d'une pièce ainsi conçue, la réception empirique peut être tout à fait trompeuse de ce qu'est réellement l'œuvre. De même, la raison se retrouve penaude car n'a pas de partition à analyser et doit se contenter d'expliquer la pièce à partir d'un principe conceptuel simplissime, pour ne pas dire enfantin : la pièce s'élabore à partir du blocage des touches successifs de l'orgue. Pour pouvoir donner chair à cette approche encore trop pauvre de l'œuvre, il faudrait en effet réinjecter l'imagination car c'est elle qui peut mettre à jour comment d'un concept aussi simple la pièce dérive vers un résultat d'une richesse harmonique, d'une densité mais aussi d'une couleur musicale d'une telle finesse et complexité, en agissant comme le chaînon manquant entre entendement et réception sensorielle. C'est peut-être l'imagination qui fait le lien entre le musicien-créateur et le musicien-auditeur qu'incarne à tour de rôle Palestine au moment de l'élaboration de l'œuvre.

Partons du constat suivant de Mandolini :

« Kant qualifie de *fictions heuristiques* les Idées de la Raison. *Fictions*, parce que ces idées n'ont pas une confirmation expérimentale, elles ne renvoient à aucune intuition sensible. *Heuristiques*, parce que vraies ou fausses, elles servent en pratique

à la réalisation des connaissances sur lesquelles elles opèrent. »⁴⁷⁵

A travers ces propos de Mandolini se dessine le concept de fiction heuristique, hérité de Kant, qui sera un outil indispensable à la méthode heuristique. La citation suivante de Kant permet de mieux comprendre le principe de la fiction :

« Cela équivaut à dire par exemple que les choses du monde doivent être considérées comme si elles tenaient leur existence d'une suprême intelligence. Sur ce mode, l'Idée n'est à proprement parler qu'un concept heuristique et non pas ostensif, et elle indique, non pas comment un objet est constitué, mais de quelle manière, sous la direction de ce concept, nous devons chercher la constitution et la liaison des objets de l'expérience en général. »⁴⁷⁶

Cette citation de Kant amène le commentaire suivant de Mandolini :

« Affranchies de toute prétention de vérification expérimentale, les Idées de la Raison s'articulent pragmatiquement et déterminent des directions précises à suivre pour la réalisation pratique des connaissances. Kant fait la distinction entre ces types de fictions, transcendantales, et les autres, celles qui restent totalement ancrées dans la subjectivité. »⁴⁷⁷

Ainsi, il devient clair que les fictions auront un rôle fondamental à jouer dans la méthode heuristique, elles sont les articulations, qui n'ont pas à être démontrées, qui permettent à la raison de se déployer dans le but de démontrer une connaissance par sa mise en pratique. Nous reviendrons beaucoup plus en détail sur cette notion de fiction dans un point ultérieur mais dès à présent il est clair qu'une telle conception remet l'imagination au cœur de la problématique de la connaissance. Car c'est l'imagination qui permet la création des fictions, elle est

⁴⁷⁵ Ricardo MANDOLINI, *op. cit.*, p. 9.

⁴⁷⁶ Emmanuel KANT, *Critique de la raison pure*, trad. Alain Renaut, Paris, Éditions Flammarion, 2001, p. 443. Citation extraite de : Ricardo MANDOLINI, *op. cit.*, p. 10.

⁴⁷⁷ Ricardo MANDOLINI, *op. cit.*, p. 10.

l'instance qui permet l'articulation entre la pensée rationnelle d'une part et la constatation empirique de l'autre. Elle est le lien. Ce constat permet à Mandolini de déclarer :

« Admettre que ces principes constitutifs de l'entendement et de la perception sont aussi des fictions nous oblige à reconsidérer le rôle de l'imagination dans le processus cognitif. Grâce à l'imagination, la connaissance ne peut plus être considérée comme un ensemble passif de jugements ou d'interprétations sur la valeur véridative des faits. Elle se transforme en un usage, une utilisation concrète et effective qui permet la réponse optimale d'un sujet à une situation déterminée. *Bref, la connaissance n'est pas une herméneutique passive selon Kant, mais une heuristique.* »⁴⁷⁸

Ce repositionnement de l'imagination comme instance susceptible d'apporter la connaissance au même titre que l'entendement et les perceptions permet de reconsidérer nos approches analytiques d'un objet. C'est sur ce postulat que Mandolini introduit dans sa méthode heuristique le concept emprunté à Castoriadis d'imagination radicale. Mandolini la définit comme suit :

« Ce que nous savons concrètement se mélange systématiquement avec ce que nous affirmons de manière hypothétique et également avec ce que nous désirons, en donnant lieu à un flux représentatif - affectif – intentionnel qui est à la base de toute réalisation et de tout comportement. Cornelius Castoriadis appelle ce flux *imagination radicale.* »⁴⁷⁹

Ce dernier définit ce concept de la façon suivante :

« Les représentations d'un individu à tout instant, et le long de sa vie - ou mieux : le flux représentatif (affectif-intentionnel) qu'un individu est-, sont d'abord et avant tout un magma. Elles ne sont pas un

⁴⁷⁸ Ricardo MANDOLINI, *op. cit.*, p. 11.

⁴⁷⁹ Ricardo MANDOLINI, *op. cit.*, p. 14.

ensemble d'éléments définis et distincts et pourtant elles ne sont pas pur et simplement chaos. On peut en extraire ou y repérer telle représentation – mais cette opération est visiblement, par rapport à la chose même, transitoire (et même essentiellement pragmatique et utilitaire, et son résultat, comme tel, n'est ni vrai ni faux, ni correct ni incorrect). »⁴⁸⁰

C'est à partir de ce concept d'imagination radicale impliquant le flux magmatique des représentations que se fait un individu de ce qui lui est extérieur que Mandolini pose les fondements de l'heuristique comme il la conçoit :

« En effet, l'heuristique est la mise en œuvre de l'imagination radicale, du flux représentatif/affectif/intentionnel. Comme la première, l'heuristique est foncièrement pragmatique et utilitaire ; au (sic) dire de Castoriadis « son résultat n'est ni vrai ni faux, ni correct ni incorrect ; il est adéquat ou il n'est pas. »

Une telle méthodologie pourrait en effet être la meilleure stratégie pour aborder une œuvre telle *Schlingen-Blängen* : l'œuvre est insaisissable dans le sens où elle ne peut être saisie sur la partition absente ni réellement lors du concert puisqu'une version est toujours différente de la suivante. C'est donc en imaginant des fictions permettant d'aborder le flux représentatif/affectif/intentionnel qui existe entre l'œuvre, son créateur et son récepteur que nous pourrions déceler pragmatiquement des principes organisationnels qui n'auront pas à être vérifiés expérimentalement, ces fictions ne seront ni vraies ni fausses tant qu'elles seront adéquates pour percer les logiques internes de la pièce. Nous tâcherons de montrer dans les points suivants comment définir, élaborer et mettre en pratique ces fictions dans le cadre d'une heuristique appliquée à l'art.

⁴⁸⁰ Cornelius CASTORIADIS, *L'institution imaginaire de la société*, Paris, éditions du Seuil, 1975, p. 467. Citation extraite de : Ricardo MANDOLINI, *op. cit.*, p. 14.

3. *L'heuristique appliquée à la création artistique, réflexions sur l'immersion mimétique*

Il est temps désormais de donner une définition plus précise encore de ce que serait une méthode heuristique appliquée à l'art, fort des différents éléments fondamentaux mis en exergue dans les deux points précédents. Pour ce faire, appuyons-nous sur la définition suivante donnée par Mandolini :

« Du point de vue de son étymologie, le mot "heuristique" est une dérivation irrégulière du *εὑρίσκω* grec, "je trouve". De cette racine dérive aussi le mot "eurêka". L'heuristique est la méthode de l'imagination qui prépare à l'invention et à la découverte, par le fait d'accepter que tous les arguments sont bons s'ils peuvent réussir à réaliser les buts proposés. Un principe est heuristique donc, quand il est considéré non pas sur la base de la vérité qu'il soutient mais par le fait qu'il contribue totalement ou partiellement à la réalisation d'un projet quelconque. *A fortiori*, on peut dire que si les diverses composantes qui servent de point de départ à un projet se légitiment en tout ou en partie, non par la vérification expérimentale des composantes indépendamment de son accomplissement mais, pragmatiquement, par le simple fait de son accomplissement, la méthode utilisée est heuristique. Les composants qui participent à la réalisation heuristique d'un projet peuvent être des principes avérés, des hypothèses ou des fictions. Les hypothèses gardent toujours une prétention de vérification expérimentale, tandis que les fictions ne peuvent pas être vérifiées : elles sont un pur produit de l'imagination, qui les élabore comme des éléments qui s'insèrent convenablement pour expliquer la plausibilité d'une théorie. Cependant les fictions continuent à pouvoir être affirmées en tant que telles, sans pour autant ébranler la validité globale de la théorie à laquelle elles participent. »⁴⁸¹

A ces mots, la méthode heuristique s'éclaire davantage. Dans le cas de *Schlingen-Blängen* de Palestine, la démarche heuristique permettrait de découvrir, au sens de mettre à jour, une analyse de l'œuvre qui passerait par l'élaboration d'hypothèses ou de fictions couplées à des faits connus sur l'œuvre qui permettraient de reconstruire

⁴⁸¹ Ricardo MANDOLINI, *op. cit.*, p. 18.

l'œuvre, dans sa fluidité et son entièreté, sans la découper ce qui serait le cas avec une analyse musicologique classique. Cette reconstruction, si elle permet de mettre à jour les logiques internes de l'œuvre, serait l'analyse même de l'œuvre car elle serait en même temps poïétique, esthétique et niveau neutre, et c'est ainsi, en se mettant à la place du compositeur, de l'auditeur, de l'exécutant et du musicologue simultanément qu'on peut entrevoir une appréhension totale de l'œuvre étudiée. Mais avant d'en arriver à une explication précise du principe de reconstruction de l'œuvre, il faut dans un premier temps appréhender la question de la *mimesis* d'Aristote qui est un fondement théorique important de la démarche proposée par Mandolini, qui part d'une réflexion sur l'immersion mimétique. En mettant en scène l'opposition qui existe entre Platon et Aristote sur la question de la *mimesis* dans les arts, Mandolini compte mettre en lumière le rôle fondamental joué par la *mimesis* dans l'appréhension heuristique de l'art. Pour Mandolini :

« La République de Platon ne saurait abriter d'autres buts pédagogiques que la Vérité et la Justice. Aucune place ne reste pour le vraisemblable, le plausible, le convaincant. La Mimesis reproduit l'image d'une image, et, par conséquent on peut conclure que l'imitateur n'a qu'une connaissance insignifiante des choses qu'il imite, et que l'imitation n'est qu'un badinage indigne des gens sérieux [...]»⁴⁸². »⁴⁸³

C'est ainsi que Mandolini introduit l'immersion mimétique, par la négative en montrant d'emblée le rejet exprimé par Platon à son endroit. Il prend ensuite l'exemple d'un passage de l'*Illiade* d'Homère qui exprime à merveille le principe de l'immersion mimétique et la façon dont on peut y appliquer la critique émise par Platon. Mandolini présente ce concept ainsi :

« Revenons à l'exemple tiré de l'*Illiade* : dans un premier moment, Homère parle *au nom de* Chrysès, en racontant comment celui-ci se

⁴⁸² PLATON, *République* (Livre X § 602), trad. E. Chambry, Paris, éd. Les belles lettres, 5^e édition, 1961, p. 452.

⁴⁸³ Ricardo MANDOLINI, *op. cit.*, p. 24.

prosterner en face d'Agamemnon pour demander sa grâce. Il suit un moment de grande émotion dans le récit, conséquence de l'humiliation du vieux prêtre et du refus courroucé d'Agamemnon. A partir de ce moment, le prêtre invoque les dieux et maudit les Achéens pour l'affront qu'il doit subir. C'est à partir de ce moment que le récit bascule et qu'Homère commence à parler à la première personne, *en prenant la place de Chrysès*. Dans l'immersion mimétique il y a ainsi un premier moment de préparation, dans lequel on garde encore la distance entre le modèle et sa représentation. On est explicitement dans la métaphore : le modèle et sa représentation restent deux entités autonomes avec des frontières parfaitement délimitées. Il y a ensuite un déclencheur qui va produire l'immersion, qui est dans le cas présent l'émotion réveillée par la passion des protagonistes. C'est cette émotion qui fait disparaître l'effet de représentation. La distance métaphorique est abolie [...]. Ceci est en définitive ce que Platon craint le plus : un leurre pernicieux qui selon lui fait confondre la réalité et la fiction, puisque l'imitation a le pouvoir de mobiliser des sentiments réels. »⁴⁸⁴

L'immersion mimétique est donc ce moment où la frontière entre modèle et représentation s'abolit, quand la représentation d'un modèle devient son imitation, ou le moment quand modèle et représentation se confondent, le vrai ne se distinguant plus du faux. Si ce moment est néfaste pour Platon il est au contraire un constat intéressant dans la pensée de Mandolini qui affirme :

« Mais Platon se trompe quand il croit qu'Homère est un simulateur : en fait Homère ne fait pas semblant d'être Chrysès, en tant qu'artiste *il est et il n'est pas* son personnage. Avant même le lecteur, il est le premier à expérimenter l'effet d'immersion mimétique, enivré par l'émotion de son propre récit. Avant même que ne soit théorisée ce qu'on appellera l'universalité subjective, c'est sa propre immersion dans la fiction qui est le préalable de l'immersion du public, puisque Homère n'est pas simplement le poète, il est aussi le premier récepteur de son œuvre. Il est certes un lecteur privilégié, mais il est aussi dans un sens, pareil à tout le monde. Ce qu'Homère ressent, avant tous les autres, est le détonateur des sentiments dont le public va faire l'expérience par la suite. »⁴⁸⁵

⁴⁸⁴ Ricardo MANDOLINI, *op. cit.*, p. 24.

⁴⁸⁵ *Id* ; p. 24, 25.

L'immersion mimétique devient positive dans la vision de Mandolini par rapport à celle de Platon, car elle n'est plus synonyme de tromperie, elle n'est plus fausse imitation par rapport au vrai modèle, elle devient vrai et fausse à la fois, à la fois imitation et modèle. Quand Mandolini parle de l'immersion dans la fiction qui est le préalable de l'immersion du public, cela renvoie directement aux allers-retours entrepris par Palestine lors de la représentation de *Schlingen-Blängen*. Comme cela fut déjà dit Palestine, lorsqu'il joue cette pièce en concert, passe alternativement du rôle de musicien créateur et exécutant de l'œuvre à celui d'auditeur de l'œuvre, une partie de la pièce évoluant de façon autonome par l'aide des cales bloquant les touches de l'orgue. Ainsi, à la suite de notre réflexion sur l'immersion mimétique, nous pourrions affirmer que Palestine est déjà un premier imitateur lorsqu'il réalise cette pièce en public, il imite le modèle parfait et imaginaire qu'il a dans la tête, l'intégralité du processus qu'il désire et qu'il a en lui mais qui n'est pas extériorisé autrement que par le son et l'exécution de l'œuvre en direct, Palestine ayant pris le parti de ne pas écrire sa pièce. Aussi, en ce sens (c'est ce que reproche Platon à l'art), Palestine au moment de jouer son œuvre imite déjà cette idée parfaite qu'il s'est faite du « son d'or », ce son divin rêvé, fantasmé, peut-être déjà lointainement expérimenté lors d'une performance artistique ou rituelle, les deux se confondant chez Palestine. Sa réalisation de la pièce n'est qu'une première copie de ce modèle idéalisé dont les grands principes, les grandes saillances, seraient finalement les seuls éléments valides d'une analyse. Lorsque Palestine exécute cette œuvre en direct, il en réalise une version, toujours unique et différente par rapport aux autres mais qui se retrouve dans ces grands principes issus du modèle. En ce sens, appréhender le modèle que serait la pièce de Palestine en l'imitant, ne serait pas se leurrer et tomber dans le faux, dans l'imitation fausse d'un modèle vrai. Le modèle étant lui même une imitation fausse d'un idéal uniquement présent dans la tête de Palestine, psychologiquement dans son cerveau, spirituellement dans son âme, non matérialisé dans la partition et non formalisé dans la théorie musicale, l'imiter par immersion mimétique pourrait

devenir une approche crédible de l'œuvre afin d'en dégager les saillances, principes et logiques internes.

Le lien entre art et immersion mimétique est hérité d'Aristote qui envisageait la mimesis de la façon suivante :

« Pour pouvoir bien cerner ce qu'Aristote comprend par Mimesis dans la *Poétique*, il faut dévoiler sa complexe conception de l'art, exposée de manière transversale dans plusieurs de ses œuvres. Ainsi dans *l'Éthique à Nicomaque*, Aristote définit l'art, dans son acception ancienne, comme une pratique "des choses qui peuvent être autrement qu'elles ne sont", en affirmant ainsi son caractère foncièrement contingent. »⁴⁸⁶

Mandolini s'appuie sur la réflexion suivante d'Aristote :

« Au reste, tout art consiste à produire, à exécuter, et à combiner les moyens de donner l'existence à quelqu'une des choses qui peuvent être et ne pas être ; et dont le principe est dans celui qui fait, et non dans la chose qui est faite. Car il n'y a point d'art des choses qui ont une existence nécessaire, ni de celles dont l'existence est le résultat des forces de la nature, puisqu'elles ont en elles-mêmes le principe de leur être. »⁴⁸⁷

En affirmant la contingence de l'art, Aristote expose l'idée qu'imiter une chose qui aurait pu ne pas être n'est pas mauvais en soi puisque d'une part cette chose aurait pu ne pas être et n'est guère régie par son modèle idéal mais n'a de sens que par le fait d'être, et quand bien même, l'imitation n'est pas fautive car le principe de la chose est dans celui qui fait et non dans la chose qui est faite selon le philosophe. Ainsi, recréer *Schlingen-Blängen* ne serait pas se leurrer sur le chemin faux de l'imitation mais pourrait nous permettre d'accéder à ses principes dans la mesure

⁴⁸⁶ Ricardo MANDOLINI, *op. cit.*, p. 26.

⁴⁸⁷ Aristote, *La Morale ou Ethique à Nicomaque*, trad. M. Thurot, Livre VI (1140b), Paris, Éd. Firmin Didot, 1824. Citation extraite de : Ricardo MANDOLINI, *op. cit.*, p. 26.

où cette recreation nous permettrait directement, sans médiation, de faire l'expérience des principes qui régissent l'œuvre.

Ainsi Mandolini peut affirmer que pour Aristote :

« [...] l'art, au même titre que la science, la prudence, la sagesse et l'intelligence (ou l'entendement) est l'un des moyens qui permet [à] l'âme d'arriver à la Vérité (Connaissance). L'art dans le sens ancien du mot, tout en étant une pratique contingente de "ce qui est ainsi mais qui peut être d'une toute autre manière", est aussitôt une *technè*, une forme de connaissance par l'exercice et la pratique. »⁴⁸⁸

Cette affirmation de la connaissance par l'exercice et la pratique est une des pierres angulaires de l'approche de l'heuristique musicale car elle est une première validation solide du principe de reconstruction de l'œuvre qui ne serait plus une simple imitation de cette dernière mais une entité nouvelle capable de mettre en lumière les principes inhérents à l'œuvre. Il sera montré plus loin que l'aboutissement concret de l'heuristique musicale est la reconstruction de l'œuvre. Cette reconstruction de l'œuvre devient le passage où l'heuristique permet à la musicologie d'appréhender une pièce dont les contours lui échappaient pour des raisons variées, dans le cas qui nous concerne à cause de l'absence de partition et de l'aspect anti-académique de l'œuvre. Cette reconstruction, qui se base en partie sur l'immersion mimétique qui vient d'être décrite, ne présente pas les mêmes avantages et inconvénients qu'une analyse classique. Ces différences sont exposées très bien, bien qu'indirectement et involontairement par Aristote, qui dans la citation suivante ne parle évidemment pas de musicologie ou d'heuristique musicale, mais de poésie et d'histoire :

« [...] la différence entre l'historien et le poète ne vient pas du fait que l'un s'exprime en vers et l'autre en prose [...] ; mais elle vient de ce fait que *l'un dit ce qui a eu lieu, l'autre ce à quoi s'attendre*. Voilà

⁴⁸⁸ Ricardo MANDOLINI, *op. cit.*, p. 27.

pourquoi la poésie est une chose plus philosophique et plus noble que l'histoire : la poésie dit plutôt le général, l'histoire le particulier. Le général c'est telle ou telle chose qu'il arrive à tel ou tel de dire ou de faire, conformément à la vraisemblance ou à la nécessité ; c'est le but visé par la poésie, même si par la suite elle attribue des noms aux personnages. »⁴⁸⁹

De façon quelque peu culottée, nous pourrions nous amuser à remplacer respectivement poésie et histoire par heuristique musicale et analyse musicale. Bien sûr, la réflexion qui va suivre est à prendre avec du recul même si elle ne semble pas dépourvue de sens. L'analyse dirait ce qui a eu lieu (dans la partition, durant l'exécution de l'œuvre etc...) alors que l'heuristique dirait ce à quoi s'attendre, (exposerait les principes de l'œuvre). L'analyse révélerait davantage le particulier (le détail, la partie) là où l'heuristique dévoilerait plutôt le général (l'ensemble non divisé en parties). En ce sens l'heuristique dévoilerait la nécessité et la vraisemblance de l'organisation interne de l'œuvre là où l'analyse par opposition exposerait ce qui en effet, par la contingence des choix du créateur, constitue vraiment l'œuvre dans ses détails et ses parties. Les choses étant ainsi posées, les deux approches ne sont pas meilleures ou moins bonnes, elles sont juste différentes, opposées mais complémentaires. Seulement, dans le cas d'une œuvre comme *Schlingen-Blängen*, il fut déjà évoqué la non pertinence d'une analyse, qui forcément ne pourrait qu'exposer la contingence des choix de Palestine et du résultat final induit par l'orgue et l'acoustique de l'église d'une version donnée, en passant sûrement à côté des principes fondamentaux qui régissent la pièce, principes qu'il faut mettre en lumière pour comprendre la vraisemblance et la nécessité des saillances qui définissent l'œuvre et lui donnent son existence, d'où notre préférence pour la méthode heuristique.

Une heuristique de l'art s'articulerait *de facto* avec un questionnement esthétique au moment d'étudier une œuvre. Si les deux notions semblent s'opposer dans la définition que nous exposons progressivement de la méthode heuristique, elles

⁴⁸⁹ ARISTOTE, *Poétique*, trad. Michel Magnien, Librairie Générale Française, 1990, p. 98. Citation extraite de : Ricardo MANDOLINI, *op. cit.*, p. 28.

s'articulèrent ensemble dans la pensée d'Alexander Gottlieb Baumgarten, ainsi exposée par Mandolini :

« Le mot *Heuristique* fut introduit par le philosophe Alexander Gottlieb Baumgarten en 1750, comme titre du premier chapitre de son *Aesthetica*, dans la première partie intitulée *Aesthetica Theorica*. Le concept d'esthétique n'était pas nouveau, mais depuis la tradition philosophique grecque il faisait référence uniquement à la capacité de recevoir une stimulation en provenance des cinq sens. C'est à partir de Baumgarten, donc, que cette signification change : l'esthétique devient la science du goût, qui doit être éduqué, élargi et optimisé pour permettre la découverte de la Beauté. En suivant Aristote, Baumgarten confère à l'esthétique des caractéristiques d'une *technè*, plutôt que d'une connaissance théorique. Elle consiste en une proposition à l'action et à la réalisation à travers un exercice permanent du goût ; voilà pourquoi elle apparaît d'abord, en tête de ce premier chapitre, sous l'appellation "*Heuristique*". La connaissance qui ressortit de l'approche de la Beauté n'est pas une connaissance qui dégage des concepts ou des définitions, elle est une *connaissance sensible*, analogue à la connaissance rationnelle ou intelligible mais qualitativement différente. C'est ainsi que, même en acceptant toujours la notion leibnizienne et wolffienne du sensible comme l'"intelligible confus", Baumgarten se dégage de ses illustres prédécesseurs, en voyant une différence qualitative et radicale entre intelligible et sensible, à l'endroit même où ses maîtres considéraient seulement une différence de degré. Cette différence radicale apparaît déjà dans un texte antérieur de Baumgarten, ses *Méditations philosophiques*, où il différencie les représentations distinctes des représentations confuses ; les premières ne sont pas poétiques de par leur "extrême acharnement à la distinction des concepts", tandis que les deuxièmes "ne s'en préoccupent pas, cette distinction se situant au-delà de leur sphère" ; ce sont donc seulement ces dernières qui sont poétiques. »⁴⁹⁰

Mandolini appuie ses propos en invoquant Jacques Darriulat qui confirme que :

« Baumgarten revendique ainsi un domaine propre pour la connaissance esthétique, qui a ses propres critères d'excellence et qui remet en question l'hégémonie de la connaissance logique, seule reconnue jusque-là par la philosophie de l'*Aufklärung*. L'invention poétique obéit donc à ses lois, qui ne sont pas celles de l'invention

⁴⁹⁰ Ricardo MANDOLINI, *op. cit.*, p. 29, 30.

mathématique. »⁴⁹¹

Ces deux citations font chacune résonner nos préoccupations concernant Palestine et sa pièce. D'abord, lorsque Ricardo Mandolini affirme la différence entre connaissance sensible et connaissance rationnelle, cela évoque d'emblée l'obsession de Palestine pour le sensible, pour le physique, pour le charnel, pour ce qui éveille et alerte de suite les sens. Il aborde la représentation concertante mais également ses installations et ses performances avec tout ce qu'elles ont de visuel et de plastique en plus de leur dimension sonore, dans le souci de l'exaltation des sens et de l'oubli du soi rationnel, au profit d'une invitation au voyage spirituel amorcé par l'aspect ritualisé de la représentation de ses œuvres. Palestine n'est pas du côté de la connaissance rationnelle ou intelligible, du moins au moment où il conçoit et exerce son art, en témoigne l'absence de théorie qui encadre son œuvre musicale, non transcrite dans l'intelligibilité de la partition. Bien sûr nous ne retirons pas à Palestine la faculté de penser rationnellement. Il peut analyser l'œuvre d'un autre musicien, en témoigne certaines de ses réflexions concernant l'œuvre d'autres artistes. Mais au moment de l'acte artistique, Palestine est quasi exclusivement du côté de la connaissance sensible plutôt que de celui de la connaissance rationnelle.

La seconde chose qui interpelle ici est lorsque Mandolini insiste sur la différence qu'opère Baumgarten entre représentations distinctes et représentations confuses. Si nous remplaçons les premières par le terme analyse et les secondes par le terme heuristique, cela équivaldrait à dire que l'analyse est du côté de l'extrême acharnement à la distinction des concepts, ce qui ne la rendrait pas poétique, pour filer la terminologie du philosophe allemand, alors que l'heuristique se situant au-delà de cette sphère serait quant à elle poétique. Nous jouons ici au jeu du remplacement des mots comme nous l'avons fait avec la citation d'Aristote car

⁴⁹¹ Jacques Darriulat, « Baumgarten et la fondation de l'esthétique », in *Introduction à la philosophie esthétique*. Disponible via : <http://www.jdarriulat.net/Introductionphiloesth/PhiloModerne/Baumgarten.html>. Citation extraite de : Ricardo MANDOLINI, *op. cit.*, p. 30.

l'opposition entre histoire et poésie semble ici entrer en écho avec celle effectuée par Baumgarten entre connaissance sensible et connaissance rationnelle, ces deux oppositions étant réactualisées par Mandolini dans l'opposition entre analyse et heuristique. De fait, l'analyse tenterait coûte que coûte de distinguer des concepts et de les isoler pour rendre intelligible une œuvre telle que *Schlingen-Blängen* qui n'est pas pensée à partir de concepts fixés dans la rationalité d'une quelconque théorie musicale, elle est directement ancrée dans le sensible propre de Palestine. La démarche heuristique, se situant au-delà des représentations distinctes, aborde la connaissance par les représentations confuses dans la mesure où elle ne cherche pas à réduire le tout en partie intelligible, elle cherche à embrasser le tout, même dans la confusion de l'état de rêverie, caractéristique d'un des moments où l'art se fait. Ce moment, aussi indispensable qu'indicible par l'analyse, a peut-être une chance d'être mis en lumière grâce à l'étude heuristique de l'œuvre, au moment de sa reconstruction.

En effet, dans le cas d'une œuvre telle que celle-ci, il semblerait que la connaissance esthétique remette en question la connaissance logique, car l'invention musicale de Palestine s'affranchit des lois mathématiques ou physiques qui régissent en partie la théorie musicale de la musique occidentale écrite. L'œuvre de Palestine mainte fois commentée depuis le début de ce mémoire obéit bien à ses propres lois et non à celles d'une hypothétique théorie musicale d'une école de pensée ou même entièrement personnelle comme c'est le cas pour certains compositeurs. Palestine est de plain-pied dans le sensible d'où la pertinence selon nous de l'approche heuristique dans un tel cas de figure.

Selon Mandolini :

« [...] L'artiste part d'un projet en voie de formation ; par nature ce projet n'est ni vrai ni faux, il est soumis aux changements de la

temporalité, il évolue au fur et à mesure, et il se situe par rapport au présent dans le domaine du plausible, du vraisemblable. Cette dernière assertion légitime la présence de la fiction en art. Baumgarten conçoit le poète, et *a fortiori* l'artiste, comme un faiseur de mondes possibles. »⁴⁹²

Il s'appuie de nouveau sur Darriulat pour épaissir son propos :

« [...] la vérité esthétique est donc vraisemblable, et non certaine, sa logique est plausible, et non nécessaire. Mais en tant qu'il obéit au principe d'invention, l'univers du poète diffère du nôtre, et sa vérité est "hétérocosmique". Les "inventions poétiques" sont en effet des "inventions hétérocosmiques" tout en demeurant toutefois possibles (l'incohérent n'est pas, selon Baumgarten, poétique), ce qui distingue l'univers hétérocosmique de l'univers utopique. [...] L'hétérocosmisme substitue la fiction à la réalité ; sa connaissance n'en reste pas moins esthétique et non logique, par où l'on comprend qu'il nous est possible de parvenir à la sensation (qui n'est pas l'intelligence claire et distincte) de l'irréel possible, affranchissant ainsi cette faculté de sa limitation empirique au seul monde réel. L'art du poète consiste donc à nous rendre sensiblement présent un monde de fiction qui n'existe nulle part, à rendre sensible le virtuel et visible l'invisible. »⁴⁹³

Et audible l'inaudible avons-nous envie d'ajouter tant cette dernière phrase renvoie à elle seule à la quête de Palestine, approcher le « son d'or », donner à entendre ce son irréel, virtuel, inaudible et pourtant palpable du bout de l'âme et des oreilles lors de la représentation de sa pièce *Schlingen-Blängen*.

L'art étant ce monde de fictions qui n'existe pas, que le poète ou l'artiste doit rendre sensible, l'utilisation de fictions pour mettre à jour des logiques internes d'une œuvre semble être ainsi corroborée. Ce qui fait dire à Ricardo Mandolini :

« Comme conséquence dégagée de la conception origininaire d'Aristote, l'hétérocosmisme de Baumgarten fait de l'art, en tant que royaume

⁴⁹² Ricardo MANDOLINI, *op. cit.*, p. 31.

⁴⁹³ Jacques DARRIULAT, *art. cit.* Citation extraite de : Ricardo MANDOLINI, *op. cit.*, p. 31.

spécifique des fictions, un domaine radicalement heuristique. »⁴⁹⁴

Il s'agit à présent de mettre à jour ce « royaume des fictions » par lesquelles la démarche heuristique peut prendre forme.

4. Les trois types de fictions heuristiques

Ricardo Mandolini classe les fictions en trois familles : les fictions-cadre, les fictions *ad hoc* et les fictions transitionnelles. Il s'agit de passer en revue ces trois familles en associant chacune d'entre elle au projet de l'étude heuristique de *Schlingen-Blängen*.

Les fictions-cadre sont définies de la façon suivante par Mandolini :

« La fiction encadre la connaissance en lui conférant une finalité, une systématique, une totalité où les cas particuliers subsument. Cette "main-forte" que prête la fiction à la connaissance est due au fait que les éléments de valeur de cette dernière (connaissance bonne ou mauvaise), ainsi comme toutes les autres considérations globales qui la concernent, tombent par-delà ses propres déterminations. »⁴⁹⁵

Il s'appuie sur les propos suivants de Kant :

« [...] l'entendement simplement préoccupé de son usage empirique et ne réfléchissant pas aux sources de sa propre connaissance peut certes connaître de très belles réussites, mais il y a une chose dont il n'est pas du tout capable, et qui est de se déterminer à lui-même les limites de son usage et de savoir ce qui peut bien résider à l'intérieur ou l'extérieur de sa sphère entière. [...] Il est incapable de distinguer si

⁴⁹⁴ Ricardo MANDOLINI, *op. cit.*, p. 31.

⁴⁹⁵ *Id* ; p. 33.

certaines questions sont ou non dans son horizon, il n'est jamais assuré de ses prétentions et de ce qu'il possède et force lui est alors de s'attendre à être bien souvent et honteusement rappelé à l'ordre dès lors qu'il outrepassé les limites de son domaine (comme c'est inévitable) et s'égare parmi les chimères et les illusions. »⁴⁹⁶

Et complète sa définition des fictions-cadre en affirmant que :

« Les fictions déterminent un point de repère, une direction à suivre, un horizon d'attente sur lequel la connaissance n'agit pas directement, mais sans lequel elle ne peut pas justifier son existence. La coopération entre fiction et connaissance fonde une démarche objective où s'encadrent, parmi d'autres, les développements de toutes les démarches scientifiques. »⁴⁹⁷

Prenons un exemple de fiction-cadre dans le cas qui nous concerne. L'étude heuristique de la pièce de Palestine passera par sa reconstruction, modalité qui sera exposée dans le détail plus loin. Un élément sera néanmoins dès maintenant révélé : la reconstruction de l'œuvre passera par l'élaboration d'une partition, objet fictionnel par excellence lorsqu'on évoque Palestine dans la mesure où il fut plusieurs fois démontré plus tôt son désamour de ce médium de fixation de la musique. Cette partition, forcément fictionnelle car aberrante par rapport à la façon qu'a l'artiste de penser son œuvre, ne sera ni vraie, ni fausse, elle sera un moyen pragmatique d'accéder à une plus grande connaissance de l'œuvre. La justification de la création d'une partition sera dévoilée plus loin dans cette partie de la thèse, mais dès maintenant, affirmons ici que « l'objet partition de *Schlingen-Blängen* » élaborée spécialement dans le cadre de l'étude heuristique de l'œuvre constituera une fiction-cadre qui déterminera une direction à suivre, un horizon d'attente. Cet horizon d'attente, c'est trouver une porte d'entrée pour mieux cerner l'œuvre. La connaissance, une connaissance vraie de l'œuvre n'agit pas

⁴⁹⁶ Emmanuel KANT, *Critique de la raison pure*, *op. cit.*, p. 295. Citation extraite de : Ricardo MANDOLINI, *op. cit.*, p. 33.

⁴⁹⁷ Ricardo MANDOLINI, *op. cit.*, p. 33

directement sur cet horizon, cette fiction, si loin d'elle, mais pourtant cette connaissance n'existera qu'à condition que nous désirions penser et connaître l'œuvre et pour ce faire il faut créer une fiction afin de pouvoir aborder son étude, étude voulue suite à l'intuition d'être face à une véritable œuvre musicale à part entière. Pour reprendre la métaphore de Mandolini, la coopération entre la fiction-cadre partition et la connaissance de l'œuvre de Palestine, obtenue aux travers des réflexions présentes dans ce mémoire couplées aux révélations de l'artiste quant à sa poïétique, permet de fonder une démarche objective où s'encadre la démarche musicologique qui permettra de saisir l'œuvre.

Dans un second temps, Mandolini expose les fictions *ad hoc* qu'il définit de la façon suivante :

« Les fictions s'articulent dans un projet d'ensemble dont le résultat est démontrable dans les faits. Elles s'utilisent comme un "mal nécessaire", comme une "vérité provisoire" pour l'explication ou pour la démonstration : en règle générale, tout le monde s'accorde sur le caractère fictionnel de cette vérité. Le travail de Hans Vaihinger, *La philosophie du comme si*, est voué à dévoiler ce deuxième type de fictions, qui se trouvent par ailleurs fortement enracinées dans tous les domaines de la connaissance philosophique et scientifique. Vaihinger est le père du *Fictionnalisme*, discipline philosophique qui postule la pensée comme un produit organique nécessaire à la connaissance. Tout comme la salive ou le jus gastrique préparent la nourriture pour faciliter sa digestion, la pensée adapte la substance de la connaissance, avec sa fonction logique, afin de permettre son assimilation, en se servant d'explications, inventées *ad hoc*, là où les phénomènes se montrent confus ou imprécis.[...] Les fictions *ad hoc* se créent précisément dans le but de donner une explication à une modalité particulière du réel. Elles donnent lieu à des artefacts intellectuels fictifs quoique plausibles, qui sont abandonnés au moment où on trouve une meilleure explication. En principe, il y a un accord général concernant leur nature fictionnelle, qui aide à différencier les fictions des hypothèses. En principe aussi, l'hypothèse se découvre, tandis que la fiction s'invente ; l'hypothèse resterait toujours à vérifier, tandis que la fiction serait par définition invérifiable. Mais dans la pratique la différence entre les deux reste très mince. »⁴⁹⁸

⁴⁹⁸ Ricardo MANDOLINI, *op. cit.*, p. 33, 34.

Pour repartir sur l'exemple de la fiction-cadre « partition recréée », il nous faudra inscrire, entre autres, des notes dans cette partition. Ces notes ne seront pas écrites au hasard mais seront le fruit d'un travail mêlant l'exercice du relevé de ce qui sera nettement audible ou simplement avéré par Palestine (accord de départ, utilisation du jeu des tirants pour modifier le son : ces deux éléments sont avérés et connus soit par les dires mêmes de Palestine ou, en ce qui concerne l'accord de départ, par l'écoute attentive du début de la pièce), et fictions *ad hoc* dans la mesure où certaines notes seront déduites ou imaginées (par rapport à l'écoute ou dans la logique de l'épaississement harmonique de tel passage) sans pour autant qu'il puisse être vérifiable qu'elles soient vraies ou fausses. Le fait même de se poser cette question est aberrant dans la mesure où la fiction-cadre « partition » est déjà en soi une fiction : Palestine n'écrit pas son œuvre et ne pense absolument pas sa pièce selon des modalités de concaténation de notes, donc aucune note ni aucune partition en soi n'existe. Mais dans le cadre de la fiction « partition », les fictions *ad hoc* « notes » fonctionneront comme « mal nécessaire » ou « vérité provisoire » pour expliquer le déroulement de l'œuvre. Ces notes seront la matérialisation de la pensée qui adapte la substance d'une connaissance vraie, absolue de la pièce (qui sûrement n'existe qu'au moment où Palestine ou l'auditeur de l'œuvre ne font plus qu'un avec elle à un instant précis), avec sa fonction logique afin de permettre l'assimilation de moments confus ou imprécis, comme le sont les moments de l'œuvre quand les nappes de son se superposent au point de perdre l'oreille dans un dédale d'harmoniques supérieures. En ce sens, ces notes seront bien créées dans le but de donner une explication à une modalité particulière du réel, en l'occurrence les évolutions harmoniques présentes dans la pièce de Palestine. Ces notes, fictives, n'en demeureront pas moins plausibles d'autant qu'elles auront été sélectionnées selon le principe d'allers-retours entre le relevé et l'expérimentation de ce dernier dans son exécution sonore sur lequel nous reviendrons largement en détail après. Ainsi, ces notes totalement inventées et invérifiables seront bien les fictions *ad hoc* qui s'inséreront dans la fiction-cadre

« partition ».

Enfin, il existe une troisième famille de fictions, les fictions transitionnelles ainsi définies par Mandolini :

« Tandis qu'une *fiction-cadre* répond à une nécessité globale de circonscription de l'objet d'une science ou d'un projet, et qu'une *fiction ad hoc* est un simple élément d'un contexte vérifiable, la *fiction transitionnelle* est un sentir, un état d'âme, une transformation de la personnalité donnant lieu à un environnement qui a ses propres règles, ses principes autonomes. Les *fictions-cadre* et les *fictions ad hoc* se rapportent à l'objet et servent à encadrer ou à rendre possible une connaissance : les fictions transitionnelles restent ancrées dans la subjectivité. Ceux qui énoncent ou qui réalisent ce type de fiction perdent conscience de leur caractère fictionnel, ils se laissent porter par l'illusion, il ressentent leur fiction comme une vérité. Il n'y a ici aucune démonstration, puisque ces fictions sont autre chose que le réel, et qu'elles existent carrément superposées à lui. Elles constituent une virtualité propre, dotée d'un statut à part pour ceux qui s'y immergent. La Mimesis tant exécrée par Platon constitue un exemple parfait de ce genre de fictions qui agissent comme des étapes intermédiaires entre la réalité et la subjectivité. Comme dans le cas des fictions-cadre, les fictions transitionnelles peuvent s'organiser sur l'horizon d'une finalité. Mais tandis que le principe des fictions-cadre suppose une séparation entre l'objet d'étude et le sujet qui étudie – avec les exceptions que la science actuelle a dû introduire à cette règle –, ainsi que l'existence préalable de l'objet par rapport au sujet, le principe des fictions transitionnelles suppose une conception fusionnelle entre sujet et objet. Nous pouvons différencier avec Kant une finalité objective, et une finalité subjective, suivant que la finalité est attribuée au monde extérieur ou au sujet. Les jeux et les productions artistiques appartiennent à ce dernier domaine. »⁴⁹⁹

Pour continuer avec notre exemple de reconstruction de l'œuvre *Schlingen-Blängen*, la fiction-cadre « partition » permet de délimiter notre projet d'étude, les fictions *ad hoc* « notes » en seront l'un des éléments importants, faisant d'elle le « contexte vérifiable ». Dans cette hiérarchie de fictions, réaliser l'œuvre, en lieu et place de Palestine, en pensant réellement jouer *Schlingen-Blängen* serait le degré maximal de fiction transitionnelle atteint par un musicologue qui se perdrait

⁴⁹⁹ Ricardo MANDOLINI, *op. cit.*, p. 35.

dans l'illusion, en ressentant sa fiction comme une vérité, ce qui l'éloignerait définitivement d'une attitude scientifique. Ce qui fait dire à Mandolini que cette modalité de fiction reste ancrée dans la subjectivité est qu'elle se superpose au réel et présente une virtualité propre à celui qui s'y immerge. Mais Mandolini affirme aussi que la fiction transitionnelle peut s'organiser sur l'horizon d'une finalité. Pour un musicologue engagé dans cette démarche, l'horizon de finalité de la reconstruction de la pièce peut en effet être le fait d'avoir expérimenté tout au long du processus de reconstruction la poïétique de l'œuvre, d'avoir fait comme s'il était Charlemagne Palestine lui-même, en fusionnant momentanément entre lui et son objet d'étude pour ensuite de nouveau se détacher de l'objet d'étude afin d'y réfléchir et de nourrir les deux autres niveaux de fictions, dans un aller-retour constant qui permet au musicologue d'obtenir une meilleure connaissance de l'œuvre. Quant à la finalité subjective évoquée par Mandolini, qui renvoie au domaine des jeux et de la production artistique, elle ne concerne peut-être plus le musicologue mais davantage le compositeur ou l'étudiant/compositeur, comme cela sera montré plus loin.

5. Antécédents et approches de l'heuristique musicale

Dans ce point la définition de l'heuristique musicale se verra complétée et ses origines explicitées en montrant ses antécédents et en exposant concrètement les possibilités d'application.

En ce qui concerne les antécédents de la démarche heuristique il s'agit une fois encore d'invoquer la pensée de Mandolini afin de bien montrer ce qui a pu motiver sa démarche intellectuelle :

« L'enseignement que j'ai initié en 1984 sous le nom de *Création Musicale* peut être considéré [comme] le point de départ du présent ouvrage [concernant l'heuristique musicale]. Son but est celui de fournir un complément à l'analyse musicale en partant de l'idée que la connaissance de la musique implique, parallèlement à toute approche herméneutique, une autre approche, pratique, pragmatique qui ajoute à la première un vécu et une motivation indispensables. C'est seulement de cette façon qu'il me semble possible de vivre la complexité du phénomène musical, à mi-chemin entre un geste éphémère et une réalisation parachevée. En fait, la musique résulte de l'interaction entre plusieurs processus superposés – audition intérieure, composition, interprétation, écriture de la partition, lutherie, enregistrement, psychoacoustique, etc – qui déterminent la qualité du résultat. Dans ce contexte, la musicologie est un métalangage qui essaie d'éclairer une réalité foncièrement contingente et riche. Son repérage a des caractéristiques qui lui sont propres ; ainsi, c'est uniquement à l'intérieur de son discours qu'il est possible d'isoler des composants, voire des thèmes, motifs, développements, ainsi que déterminer des structures et des formes ; la réalité musicale, pour sa part, reste indifférente à toute interprétation de cette nature et se présente comme un continuum indissociable en parties. »⁵⁰⁰

Il est important de remettre en avant l'idée que l'heuristique musicale se veut complément de l'analyse musicale, elle n'a pas vocation à la remplacer. Les deux approches sont complémentaires. Cela étant posé, dans le cas de *Schlingen-Blängen* furent évoquées les difficultés rencontrées pour envisager un angle d'approche analytique. Il nous a simplement semblé que l'approche heuristique dans le cas d'une telle œuvre, dépourvue de partition et ancrée dans le vécu subjectif de son créateur, serait la meilleure porte d'entrée possible dans l'œuvre qui en effet résiste à l'analyse dans le sens où elle n'est pas réellement analysable en terme de parties s'articulant ensemble, puisqu'il fut mis en évidence comme caractéristique de la musique drone qu'elle ne mettait guère en place en son sein de relations différenciées et qu'elle tentait d'abolir la notion de temps musical. Au-delà de l'absence de partition, c'est également pour cela que l'analyse se trouve dépourvue car c'est justement ce temps musical et ces articulations qu'elle est d'habitude le plus apte à mettre en lumière. Lorsque Mandolini parle d'un

⁵⁰⁰ Ricardo MANDOLINI, *op. cit.*, p. 50.

continuum indissociable en parties, cela s'applique à la musique en général mais encore plus à la musique drone car la stratégie esthétique de la musique drone est à proprement parler le fait de proposer dans ses œuvres des continuums indivisibles en parties. En ce sens un véritable décalage peut se créer entre musique drone et musicologie si on s'acharnait à envisager la drone par le biais de l'analyse. C'est à propos de ce décalage entre musique et musicologie que Mandolini invoque pour la première Theodor W. Adorno dans ses réflexions, il l'introduit comme suit :

« Essayant d'éviter ce décalage entre musique et musicologie, Theodor W. Adorno avait imaginé des analyses immanentes pour aborder les musiques de Malher et de Berg, en proposant des catégories *ad hoc* qui devraient se greffer à la musique comme un gant à la main. Sans le savoir peut-être, Adorno était en train de se heurter à un problème qui dépasse le cadre strictement musicologique. En fait, la faiblesse incontournable de tout discours [...] est que celui-ci cache la chose en même temps qu'il la dévoile. Ceci s'applique parfaitement à la musicologie. Car avec la procédure par laquelle l'analyse musicale va découper une pièce en parties pour introduire un critère d'intelligibilité de son parcours, elle va aussi dénaturer cette pièce en la privant de sa fluidité naturelle et vivante. Parce que l'analyse tend à réduire l'œuvre à un échantillonnage discret et statique de moments signifiants, il me semble qu'il y a urgence à élaborer une connaissance complémentaire sur la musique qui l'aborde comme ce qu'elle est en vérité : un processus dynamique continu. En faveur de cette prise de position, il y a aussi une autre raison de taille : mis à part les interactions que j'ai déjà mentionnées plus haut, la musique n'est pas seulement constituées par les sons, mais aussi par tout ce qui se trouve *entre* les sons, et qu'une analyse ne peut dévoiler. Cette dernière interaction est infinie, ineffable et impondérable ; seule la *fiction* peut rendre compte de cette évanescence. Les intersections, les entrelacs, les transitions constituent le véritable être de la musique, qu'aucun abord discontinu ne permet d'approcher. Or le continuum de la musique ne se démontre pas ; il se ressent comme une énergie déployée dans des intersections et passages multiples entre un moment musical et un autre, qui se dégage à travers l'expérience et le vécu personnels. »⁵⁰¹

Mandolini insiste ici sur l'idée que l'analyse par nature tend à dénaturer la pièce

⁵⁰¹ Ricardo MANDOLINI, *op. cit.*, p. 50, 51.

dans la mesure où elle la prive de sa « fluidité naturelle et vivante ». En fait, toute cette citation de Mandolini nous intéresse particulièrement car c'est comme s'il l'avait écrite en pensant à la musique drone et non à la musique dans son ensemble. En effet, l'idée que la musique drone ne puisse pas être découpée en « échantillonnage discret et statique de moments signifiants » est particulièrement vrai, peut-être plus encore que pour les musiques relevant du régime allographique dans la mesure où la musique drone, non fixée sur la partition, prône l'abolition de la notion de moment discret, scindé, au profit de l'exploration des continuums sonores exposés dans l'œuvre. Il faut ici se remémorer les citations de Niblock, Radigue ou bien sûr celle de Palestine qui, chacun à leur manière et avec leur sensibilité, tendent à abolir cette notion de moment dans la pièce, afin de plonger l'auditeur dans un océan de son où le temps musical et le temps psychologique s'abolissent au profit d'une expérience transcendante vécue par le son. Quand Mandolini définit la musique comme « un processus dynamique continu » il semble donner une définition complémentaire à la musique drone. Cela corrobore l'idée développée au moment de décortiquer la définition de la musique donnée par Boucourechliev que la musique drone, en ce qui concerne sa dimension sonore, était pure musique, peut-être davantage que de nombreuses autres approches musicales, dans la mesure où elle n'est que pur son, il n'y pas d'autre médium (du type partition) entre le son créé dans la cadre de l'œuvre et sa réception.

Enfin, lorsque Mandolini insiste sur l'idée que l'analyse ne peut pas dévoiler ce qui se passe entre les sons, le positionnement mérite de la nuance. Une œuvre comme celle de Webern par exemple ne peut se penser qu'à partir de sa gestion du silence dans le temps musical, tout à fait analysable à partir de la partition, en plus des témoignages d'interprètes ou des enregistrements existants de cette œuvre magistrale. Par contre, encore une fois, les propos de Mandolini conviennent à merveille au cas de la musique drone. Pour le coup, les intersections, les entrelacs, les transitions en musique drone passent toujours et continuellement par le son car

par définition cette musique ne laisse guère de place au silence. Et par définition également, elle tend à gommer ces intersections, ces entrelacs, ces intersections par les processus dynamiques continus qui nourrissent les strates sonores superposées dans le continuum de l'œuvre. Et de ce point de vue, nous affirmons à la suite de Mandolini qu'aucun abord discontinu ne permet d'approcher une telle réalité.

Si l'on reprend mot pour mot la dernière phrase de Mandolini en l'appliquant à la musique drone, cela donnerait ceci : le continuum de la musique drone ne se démontre pas, il se ressent comme une énergie déployée qui tend à gommer toutes intersections ou transitions dans le flux sonore, qui pourtant évolue imperceptiblement de passages multiples entre un moment musical et un autre, qui se dégage à travers l'expérience et le vécu personnels, du créateur ou de l'auditeur de la pièce en situation concertante, mais aussi du musicologue qui entreprend la démarche heuristique pour aborder une œuvre issue de l'esthétique drone.

Ainsi arrive le moment de définitivement valider l'approche de l'heuristique musicale qui apparaît concluante dans le cas de la musique drone suite à l'expertise des différents points passés en revue précédemment. A ce moment de la réflexion, il s'agit d'énoncer la définition pleine que donne Mandolini de l'heuristique musicale, définition nourrie des différentes approches citées depuis le début de cette partie :

« L'heuristique musicale est le domaine de la musique, de la musicologie, et de l'éducation musicale qui stimule, étudie et modélise les différentes formes de processus créatifs en musique, en analysant également les différentes fictions imbriquées dans ce processus. »⁵⁰²

Pour transposer cette définition au projet qui nous intéresse, utiliser l'heuristique

⁵⁰² Ricardo MANDOLINI, *op. cit.*, p. 53.

musicale pour étudier *Schlingen-Blängen* consiste à étudier et modéliser les différentes formes de processus créatifs présents dans l'œuvre, à partir de l'analyse des différentes fictions imbriquées dans le processus de la pièce. Le dernier problème qui semble se poser est la nature tout à fait subjective des fictions inventées et utilisées par le musicologue pour comprendre l'œuvre. En effet, aborder l'œuvre de façon aussi subjective ne saurait extraire des données objectives. Mais cela n'est plus forcément problématique si l'on conçoit qu'il n'existe pas de réelle objectivité en matière de création musicale. Pour illustrer cette idée, Mandolini explique ceci :

« Faisant partie des fictions transitionnelles en général, les fictions compositionnelles sont en relation avec le sentiment de changement dans la personnalité des créateurs au fur et à mesure que leur composition se précise. Par exemple il est très fréquent que les compositeurs ressentent la musique qu'ils sont en train de produire comme une présence propre et distincte d'eux. A un moment de la création, le compositeur peut ressentir que la musique lui impose sa propre logique et lui indique le chemin à suivre pour sa finition optimale : ainsi Stravinsky affirmait, plusieurs lustres après la création du *Sacre du Printemps*, qu'il avait été comme un instrument à travers duquel cette œuvre était venue au monde... »⁵⁰³

Mandolini cite Heidegger pour appuyer ses dires :

« Dans le grand art, et c'est du grand art seulement qu'il est ici question, l'artiste reste, par rapport à l'œuvre, quelque chose d'indifférent, à peu près comme s'il était un passage pour la naissance de l'œuvre, qui s'anéantirait lui-même dans la création. »⁵⁰⁴

Ces deux citations enseignent la chose suivante : le compositeur ou le créateur d'une œuvre peut, à un moment de la création, être autant en dehors de l'œuvre

⁵⁰³ Ricardo MANDOLINI, *op. cit.*, p. 53.

⁵⁰⁴ Martin HEIDEGGER, « L'origine de l'œuvre d'art », in *Chemins qui ne mènent nulle part*, trad. Wolfgang Brockmeier, Paris, Gallimard, 1962, p. 42. Citation extraite de : Ricardo MANDOLINI, *op. cit.*, p. 53.

que ne l'est l'observateur extérieur, comme le musicologue. Cela s'expliquerait par les logiques internes propres à l'œuvre qui finalement seraient comme mises à jours par le compositeur, dépassé par la cohérence autonome en soi de son œuvre. Il n'en serait plus entièrement le créateur, mais davantage un médiateur entre la non-existence et l'existence contingente de l'œuvre. Le musicologue serait donc ici à égalité en quelque sorte avec le compositeur, avec le désavantage de ne pas être l'initiateur de l'œuvre. Il est un médiateur au second degré entre la non-existence et l'existence de l'œuvre : l'existence concrète de l'œuvre est médiatisée par le compositeur mais la reconnaissance de l'œuvre en tant que telle qui passe au préalable par sa connaissance, est la médiation que peut envisager le musicologue, peut-être mieux encore que le compositeur car justement il n'est pas l'initiateur de la pièce.

Ce sentiment de dédoublement ou plutôt de séparation entre le compositeur et son œuvre peut s'expliquer par le fait que les compositeurs passent toujours lors de phase de création entre les différents types de fictions : lorsqu'un compositeur se met à penser une œuvre, il lui faut délimiter son projet, il élabore ainsi toute une série de fictions-cadre. A ce moment, il est encore séparé de son œuvre. Au moment de l'élaboration des fictions *ad hoc* de la création d'une matière qui pourrait ne pas être mais qui devient cohérente par rapport au cadre, le compositeur peut ici déjà se rapprocher d'une association directe entre lui comme sujet et l'œuvre comme objet. Les deux niveaux se mélangent car ce sont les choix subjectifs du compositeur qui viennent nourrir l'objet œuvre. Mais au moment de la bascule dans la fiction transitionnelle, quand le compositeur commence à croire en la nécessité de l'œuvre, alors qu'elle ne possède à l'origine qu'un caractère foncièrement contingent, le compositeur peut basculer dans une identification pleine et entière avec l'œuvre, suivie d'une phase de détachement, où l'œuvre peut alors apparaître comme étrangère au compositeur, car elle est devenue une entité qui existe, parce qu'à un moment donnée elle fut nécessaire pour le compositeur, mais au moment même de sa finition, elle peut ne plus être nécessaire pour le

compositeur qui a alors la sensation que la pièce s'impose et s'achève d'elle-même. Les fictions-cadre et *ad hoc*, contingentes et pouvoirs du sujet sur l'objet, se sont dissoutes dans la nécessité temporaire de la fiction transitionnelle « œuvre », fiction durant laquelle le compositeur a l'illusion de la nécessité de l'œuvre. Lorsque le compositeur repasse dans la sphère des fictions-cadre et *ad hoc* il semble logique que l'œuvre restée dans une sphère de fiction transitionnelle dans laquelle le compositeur n'est plus peut ainsi lui apparaître comme étrangère à lui. C'est dans cet interstice que le musicologue a l'avantage sur le compositeur du moment qu'il aborde l'œuvre du point de vue heuristique. Cette idée est exprimée ainsi par Mandolini :

« A vrai dire, ce que les compositeurs déclarent être leurs principes de composition sont des percepts de nature heuristique. Ils servent de "point d'appui" à la réalisation de leurs œuvres et ils sont profondément fusionnés avec la composition de leur musique. C'est pour cette raison que les théories de Schillinger, Messiaen, Boulez, Xenakis, Schaeffer, Stockhausen, Pousseur, Penderecki, Lutoslawski, Cage, Brown, Nono, Berio, Maderna, Ligeti, Scelsi, Grisey, Ferneyhough, et tous les autres grands créateurs que je ne mentionne pas ici, devraient être interprétées selon leur valeur heuristique, et non pas en fonction de leur valeur de vérité objective. Ceci est valable même quand les théories invoquées ont une valeur objective dans les domaines de la science ou de la philosophie. L'unique démonstration plausible de leur valeur par rapport au créateur est le fait d'avoir été utilisées concrètement dans la composition d'une musique. »⁵⁰⁵

Ce que dit Mandolini, c'est qu'une théorie musicale quelle qu'elle soit n'est ni vraie ni fausse, elle est vraisemblable, plausible et surtout ne prend sens qu'au moment où le compositeur s'appuie sur elle en tout ou partie pour composer sa pièce. Dans le cas de Palestine, l'absence de sa part de théorisation de sa propre musique n'a ainsi rien de choquant, il ne désire simplement pas à l'instar de son rejet de la partition, figer son heuristique musicale dans le papier de la théorie, théorie qui ne sera jamais vraie ou fausse, en tout cas pleinement satisfaisante car figée alors

⁵⁰⁵ Ricardo MANDOLINI, *op. cit.*, p. 54.

qu'elle régirait la réalité mouvante et dynamique de sa pensée musicale. *A contrario*, rien ne nous empêche en tant qu'auditeur de la pièce mais surtout comme musicologue d'inventer une théorie de la musique de Palestine. Elle ne sera ni vraie, ni fausse, n'aura pas de valeur objective mais une valeur heuristique. Or c'est cette valeur heuristique qui nous intéresse afin d'aborder l'œuvre dans son processus continu et dynamique, sans en perdre la fluidité au profit de la pseudo objectivité de l'analyse théorique.

Aussi est-ce la démarche entreprise vis-à-vis de *Schlingen-Blängen* depuis le début de cette thèse. En confrontant l'œuvre aux concepts de musique expérimentale, minimaliste et drone, nous avons pu mettre en lumière à quelles logiques poétiques répondait l'œuvre. De plus, en étudiant en profondeur la démarche intellectuelle et esthétique de Palestine à travers ses déclarations ou en étudiant les moments importants de son existence d'artiste, nous avons pu articuler les logiques de l'œuvre avec les désirs et les conceptions de son créateur. Pour prendre un exemple précis, le fait d'avoir pu établir un parallèle entre la progression temporelle et musicale de la pièce avec celle qui existe au sein d'un raga du nord de l'Inde, fut rendu possible par le couplage des caractéristiques de l'œuvre (son caractère non écrit relevant du régime de l'autographie singulière) avec l'expérience vécue de Palestine (le fait qu'il étudia la musique indienne avec Pandi Pran Nath). Ceci est un exemple parmi d'autres possibles de la pertinence de l'élaboration heuristique d'une théorie musicale *a posteriori* qui permet d'aborder une œuvre inaccessible par le biais d'une théorie musicale déjà existante. L'heuristique musicale permet de combler ce vide, elle est en ce sens une démarche privilégiée pour aborder ce genre d'œuvre et d'artiste.

Il s'agira à présent de montrer comment l'heuristique musicale puise ses fondements à partir de réflexions sur Adorno, le célèbre philosophe et compositeur.

B. ADORNO ET L'ŒUVRE MUSICALE

Avant d'aborder dans le détail l'apport involontaire d'Adorno à la notion d'heuristique musicale, il nous faut préciser ici l'opposition entre les notions d'œuvre et de dispositif qui fut déjà exposée au moment de définir la musique expérimentale.

Ricardo Mandolini expose cette opposition de la façon suivante :

« En matière de musique, les fictions s'organisent autour de deux types d'heuristiques : en premier lieu, celles que nous héritons de la tradition, qui se constituent autour d'une téléologie sélective et établissent un contrôle précis des événements musicaux. En deuxième lieu, il y a les heuristiques du hasard, qui refusent catégoriquement le parcours téléologique et l'identification sélective des matériaux. Nées dans les années 50 comme conséquence de la musique expérimentale de John Cage, ces dernières nient la volonté comme force d'organisation ; le parcours événementiel du musical se produit de manière indéterminée. Les heuristiques téléologiques correspondent à l'esthétique d'œuvres [...] et génèrent l'œuvre musicale, toujours en termes de conflit entre forces et principes opposés. Les esthétiques du hasard génèrent une *esthétique de dispositif*, et définissent la composition comme support de l'imprévisible. »⁵⁰⁶

En creux de cette opposition nous retrouvons toujours l'opposition entre analyse musicale et heuristique musicale. La première semble plus enclin à aborder les pièces héritières de l'esthétique d'œuvre alors que la seconde apparaît plus à l'aise pour appréhender les pièces issues de l'esthétique de dispositif. Or, Adorno était un fervent défenseur de la première, aussi c'est en s'opposant à certains pans de la pensée adornienne que l'heuristique musicale prend chair.

⁵⁰⁶ Ricardo MANDOLINI, *op. cit.*, p. 56.

1. Le matériau

Selon Mandolini :

« Theodor W. Adorno continue l'esthétique d'œuvres [...] dans le domaine spécifiquement musical. Pour lui le conflit créateur est déterminé par la confrontation entre le compositeur et le matériau, hérité de la tradition, qu'il doit modeler pour créer son langage personnel. »⁵⁰⁷

Mais toujours selon le musicologue, « il existe une difficulté terminologique par rapport au concept adornien de matériau ». Il s'appuie alors sur les deux réflexions suivantes d'Anne Boissière :

« Le matériau désigne la stade de la technique d'une époque, c'est-à-dire l'ensemble des problèmes compositionnels qui définissent une époque déterminée [...] le matériau désigne ce qui est mis en forme dans la composition, ce sur quoi s'exerce le geste compositionnel et qui lui est essentiellement relatif [...]. »⁵⁰⁸

Le matériau est en d'autres termes ce sur quoi le contrôle du compositeur s'exerce : il y modèle son langage et y exerce son geste compositionnel, afin d'affirmer sa singularité dans l'ensemble des problèmes compositionnels de son époque, pour reprendre la terminologie de Boissière. Ce double constat pose déjà problème par rapport à la musique drone où le musicien exerce un geste compositionnel plus ou moins minimal en fonction des cas (plus complet chez Radigue que chez Palestine par exemple) mais dans tous les cas, une véritable autonomie est laissée au matériau au moment de modeler le langage (uniquement

⁵⁰⁷ Ricardo MANDOLINI, *op. cit.*, p. 56

⁵⁰⁸ Anne BOISSIÈRE, *Adorno, la vérité de la musique moderne*, Villeneuve d'Asq, Presses universitaires du Septentrion, 1999, p. 77. Citation extraite de : Ricardo MANDOLINI, *op. cit.*, p. 56.

conçu, basé et articulé autour de continuums sonores) et donc au moment d'y exercer le geste compositionnel. Mais avançons encore un peu plus dans la pensée d'Adorno. Dans sa *Théorie esthétique* il écrit :

« Le matériau, c'est ce dont disposent les artistes : ce qui se présente à eux en paroles, en couleurs et en sons, jusqu'aux associations de toutes sortes, jusqu'aux différents procédés techniques développés ; dans cette mesure, les formes peuvent également devenir matériau ; c'est-à-dire ce qui se présente à elles et dont elles ont à décider. »⁵⁰⁹

Et il ajoute dans son article *Vers une musique informelle* :

« Le matériau ne peut être conçu que comme ce avec quoi le compositeur opère et travaille. En ce sens, il n'est rien de moins que, objectivé et réfléchi de façon critique, l'état des forces de production techniques auquel les compositeurs sont confrontés à une époque donnée. »⁵¹⁰

La première citation montre à quel point selon l'auteur, le matériau est le synonyme du contrôle, de l'emprise, de l'omnipotence pourrions-nous dire du compositeur sur l'œuvre, il dispose de lui pour agir sur lui afin de faire œuvre. C'est à l'extrême opposé de la conception drone qui laisse au matériau une autonomie qui ne fait plus réellement de lui un matériau, il devient directement « sonore » dans la mesure où il n'est pas objectivé comme matériau, il est d'emblée placé dans la catégorie du sonore par la subjectivité du musicien drone. Cela amène à la seconde citation du philosophe. Le matériau serait un état des forces de productions techniques, objectif et donc en quelque sorte nécessaire à une époque donnée, avec lequel le compositeur peut confronter sa pensée. Cela

⁵⁰⁹ Theodor W. ADORNO, *Théorie esthétique*, Paris, Klincksieck, 1995, trad. Marc Jiménez, p. 209. Citation extraite de : Ricardo MANDOLINI, *op. cit.*, p. 57.

⁵¹⁰ Theodor W. ADORNO, « Vers une musique informelle », in *Quasi una fantasia*, trad. Jean-Louis Leleu avec la collaboration de Ole Hansen-Løve et Philippe Joubert, Paris, Gallimard, 1982, p. 302. Citation extraite de : Ricardo MANDOLINI, *op. cit.*, p. 57.

implique selon Adorno qu'il y a un seul type de matériau digne d'être modelé par la pensée, celui qui correspondrait à cet hypothétique « objectif état des forces de productions techniques ». Un compositeur qui travaillerait à partir d'autre chose que ce matériau objectif et donc indispensable pour concevoir une œuvre digne de ce nom ne serait dès lors pas sérieux, et son travail ne saurait être considéré comme pertinent par l'analyse. Nous montrerons plus loin que cela a conduit Adorno à complètement mépriser certaines approches musicales comme le jazz, l'improvisation ou la musique électroacoustique.

En conclusion de cette réflexion sur la matériau, Mandolini affirme que :

« Pour Adorno, l'œuvre n'est pas un présent, mais un devenir. Entre présent et devenir va se passer ce qu'il appelle "le progrès du matériau", c'est-à-dire l'ensemble des transformations que le compositeur soumettra au matériau neutre, tout en manifestant ses intentions face à l'historicité de ce matériau d'origine. »⁵¹¹

Or, nous comprenons instantanément ce qui pose problème entre ce constat et la démarche drone ou même expérimentale pour être plus général. Si l'œuvre n'est pas un présent mais un devenir, qui trouve existence dans le progrès du matériau, c'est-à-dire au moment où le compositeur contrôle et soumet le matériau à sa pensée, pour manifester ses intentions face à l'historicité du matériau d'origine, alors nous saisissons pourquoi une pièce comme *Schlingen-Blängen* peut ne pas être considérée comme une œuvre musicale : le rejet explicite de tout académisme de la part de Palestine place la pièce hors de toute question d'historicité, du moins du point de vue de son créateur (car rien n'empêche le musicologue d'interroger cette historicité, il devra juste garder à l'esprit que le créateur de la pièce n'en a cure) ; de plus dans le cas d'une telle pièce, Palestine ne transforme que très peu (voire même d'un certain point de vue pas du tout) la matériau neutre d'origine. Si on considère que ce dernier est le son de l'orgue, Palestine nous le soumet avec

⁵¹¹ Ricardo MANDOLINI, *op. cit.*, p. 57.

une transformation minimale : le son n'est pas articulé selon un langage théorique complexe, aucune transformation électroacoustique vient le modifier, les agissements de Palestine se limitant à ses choix de superpositions et la modification de la couleur et de les harmoniques libérées en agissant sur les tirants, tout cela dans le cadre de continuum sonore. Cette neutralisation du matériau en quelque sorte rentre en contradiction avec l'acte de composer selon Adorno.

2. *Le contenu de vérité*

Le contenu de vérité est un concept clef de la pensée d'Adorno expliqué de la façon suivante par Mandolini :

« Dans son acceptation polarisée, le matériau est évolutif. Il se présente comme étant partie intégrante d'un processus de création, et prend sens en relation à ce qu'il deviendra lorsque l'œuvre sera finie. Ceci est plus que la finalité que se propose l'artiste avec son œuvre, il s'agit de son *Wahrheitsgehalt* ou "contenu de vérité". »⁵¹²

Mandolini donne cette définition à partir de réflexions suivante d'Adorno : « L'Art ne peut être interprété que par la loi de son mouvement, non par des invariants. Il se détermine dans le rapport à ce qu'il n'est pas. »⁵¹³

Cette citation montre que selon Adorno, l'art est relatif, et non pas absolu, il est en mouvement et de fait ne peut être interprété selon des invariants qui ne prendraient pas en compte le mouvement de l'art, dans le temps ou l'espace. L'art se détermine par rapport à ce qu'il n'est pas, ce qui revient à dire que l'art doit répondre à des

⁵¹² Ricardo MANDOLINI, *op. cit.*, p. 57, 58.

⁵¹³ Theodor W. ADORNO, *Théorie esthétique*, *op. cit.*, p. 18. Citation extraite de : Ricardo MANDOLINI, *op. cit.*, p. 58.

critères, des caractéristiques objectives qui, corrélées à son mouvement, valident ou non sa pertinence, même son existence en tant qu'art. Pour revenir à la musique, selon Adorno, une pièce musicale peut ne pas être de la musique ou en tout cas peut ne pas faire œuvre si son contenu de vérité est en déphasage avec ce nécessaire mouvement de l'art. Pour dire les choses autrement, on pourrait penser que *Schlingen-Blängen* ne soit pas une œuvre musicale dans la mesure où la pièce n'a pas pris en compte en son sein le mouvement de l'art musical : le matériau sonore de l'orgue n'est pas traité selon l'historicité du son « orgue » qui fut tout au long du vingtième siècle mainte fois réactualisée par des compositeurs comme Messiaen ou Xenakis. Ainsi, l'œuvre ne prend pas en compte le mouvement de la musique, se place en dehors de tout matérialisme historique où l'art musical tendrait vers le progrès, s'améliorerait toujours par rapport à l'état des forces de productions dont le compositeur dispose. En se plaçant en dehors de toute historicité, le contenu de vérité de la pièce de Palestine est obligatoirement en décalage avec ce qui devrait faire musique à l'époque où Palestine élabore sa pièce.

3. Réflexions sur la notation

A propos de la notation, Adorno affirme que :

« [...] la musique, comme la littérature sont immobilisées, spatialisées par l'écriture. Le système de signes graphiques qu'elles utilisent convertit la succession en simultanéité, en statisme. Cette contradiction ne leur est pas extérieure. Ce qui détermine avant tout la musique comme processus : l'entrelacement du travail thématique, dans lequel tout se tient, n'est possible que grâce à sa fixation sur le papier : les formes d'articulation complexes au moyen desquelles la succession s'organise comme telle de l'intérieur seraient inappropriées à une musique non écrite, basée sur l'improvisation [...]. Cependant par cette antinomie entre son état solide – celui d'une partition écrite – et l'état liquide auquel il renvoie, la musique participe elle aussi au caractère d'apparence qui est celui de tout art évolué [...]. »⁵¹⁴

Cette citation d'Adorno montre encore un peu plus pourquoi selon sa logique une pièce telle que *Schlingen-Blängen* ne peut guère prétendre au statut d'œuvre musicale : l'absence de notation. Selon Adorno, l'existence d'un processus musical ne peut exister que par la fixation sur le papier de la succession de signes qui permettent dans leur lecture simultanée de faire musique. Pour reprendre sa formule, l'entrelacement du travail thématique n'est rendu possible que par la fixation sur la partition. Et il serait impossible d'organiser de l'intérieur de tels entrelacements dans le cadre de l'improvisation. Mais nous pourrions sûrement contrer cette assertion d'Adorno en montrant que de tels entrelacements existent dans des œuvres d'improvisation libre, mais ce n'est pas notre sujet ici. Pour revenir à l'œuvre de Palestine, rappelons qu'il considère ne pas faire acte d'improvisation au moment d'exécuter sa pièce, malgré l'absence de partition et de fixation du processus sur papier. Nous avons montré que Palestine considère *performer* en direct son processus élaboré en amont de sa réalisation et fixé dans sa tête.

⁵¹⁴ Theodor W. ADORNO, « Vers une musique informelle », *art. cit.*, p. 315-316. Citation extraite de : Ricardo MANDOLINI, *op. cit.*, p. 60.

De plus, la notion d'articulations complexes en matière de musique drone est différente de celle que l'on peut trouver dans des œuvres thématiques, dans la mesure où la musique drone est volontairement (nous pourrions dire nécessairement) athématique. Dans la musique drone, ce ne sont pas par le biais d'entrelacements et d'articulations complexes que le discours musical prend forme mais davantage par le jeu de glissements et de tuilages d'un état à l'autre du son, ces glissements et ces tuilages étant au maximum effacés dans la macro-forme de l'œuvre, qui tend à l'abolition du ressenti par l'auditeur d'un temps musical lors de l'audition de l'œuvre.

Enfin, toujours selon Adorno, une œuvre comme que *Schlingen-Blängen* ne peut prétendre au statut d'art évolué car, par l'absence de partition qui la caractérise, il n'y a pas d'antinomie dans l'œuvre entre son état liquide, sonore, et son état solide, celui de la partition, ce qui ne participe pas à lui conférer le caractère d'apparence qui pour Adorno constitue l'essence même d'un art évolué. En d'autres mots, l'absence de partition pour *Schlingen-Blängen* ne permet pas de placer la pièce dans le grand art car son matériau et son contenu de vérité ne furent pas objectivés dans la partition, l'œuvre ne possède pas de nécessité objective. Ces quelques réflexions concernant la notation permettent encore de mieux comprendre comment une pièce comme celle de Palestine échappe au radar de la musicologie qui se fit souvent l'écho des théories esthétiques d'Adorno en matière d'analyse musicale.

Ricardo Mandolini s'oppose avec virulence à cette conception du fait musical comme en témoignent les lignes suivantes :

« Quant à l'affirmation selon laquelle 'les formes d'articulation complexes au moyen desquelles la succession s'organise comme telle de l'intérieur seraient inappropriées à une musique non écrite, basée sur l'improvisation', elle constitue une prise de position péremptoire et inadmissible. Elle exclut toutes les formes d'expression non écrites : la musique traditionnelle, le jazz (qu'Adorno a aussi critiqué), la musique intuitive, les musiques électroacoustiques, etc. qui, selon lui, ne peuvent prétendre à être des œuvres en raison de leur manque de

fixité. Adorno [...] confond l'imprévisibilité avec l'improvisation, [et] semble oublier qu'un bon nombre de compositeurs (Stravinsky et Brahms parmi d'autres) ont composé leur musique en improvisant ; faut-il oublier le rôle que les improvisations ont joué dans leurs pièces parachevées ? »⁵¹⁵

Mandolini confirme ici ce qui fut dit précédemment au sujet de la pièce pour orgue de Palestine. Elle ne peut prétendre au statut d'œuvre dans la limite de sa non fixité. Mais en rappelant la nuance qui existe entre improvisation et imprévisibilité Mandolini réhabilite indirectement la notion de processus se performant en direct simultanément à la réalisation de la pièce, ce qui a lieu dans *Schlingen-Blängen*. Cette réflexion rentre en écho avec les propos suivants de Michel Ratté :

« La dialectique de l'apparence est directement plaquée comme solution au problème essentiellement immanent à la musique, de savoir *comment* la musique écrite peut, en dépit de sa fixation, être celle de l'oreille spontanée et du devenir concret [...]. Du coup la musique improvisée est privée de toute substance justement parce qu'elle comporte la naïveté de ne pas porter le poids de la "contradiction" de la musique écrite... »⁵¹⁶

Et c'est ainsi que l'œuvre de Palestine peut officiellement ne pas être considérée comme musicale, du fait de sa nature autographique et non allographique qui lui enlève le poids et donc la noblesse de la contradiction que porte la musique écrite en elle, qui allie l'objectivité d'un langage pouvant agir sur un matériau fixé dans la permanence de l'écriture, et l'apparence essentielle à l'art de la représentation esthétique, au moment éphémère de la mise en son de cette objective partition. Cette idée d'Adorno se trouve confirmée dans la citation suivante du philosophe :

⁵¹⁵ Ricardo MANDOLINI, *op. cit.*, p. 61.

⁵¹⁶ Michel RATTÉ, « Le problème du devenir dans le concept adornien de "musique informelle" : la confusion adornienne entre imprévisible et improvisé », disponible via : https://www.uqtr.ca/AE/vol_3/ratte.htm Citation extraite de : Ricardo MANDOLINI, *op. cit.*, p. 61.

« Dès que la partition trouve sa réalisation sonore, dès que le morceau est joué, il a beau s'inscrire dans le temps empirique et avoir sa durée chronométrique, il semble néanmoins y appartenir à un autre ordre temporel encore, le temps en quelque sorte éternisé du morceau écrit. »⁵¹⁷

Le fait qu'une œuvre comme *Schlingen-Blängen* s'inscrit exclusivement dans le temps empirique et chronométrique, dans la mesure il ne peut pas s'inscrire dans le temps éternisé du morceau écrit, car la pièce ne l'est pas, apparaît comme une justification solide au fait de ne pas considérer la pièce comme une œuvre musicale. Peut-être est-elle au mieux une performance, au pire une escroquerie, et toutes les difficultés que nous avons à trouver une ouverture pour l'analyse découlent de ce premier point fondamental. Les méthodes d'analyse, souvent, de près ou de loin, influencées par la pensée adornienne, ne sont tout simplement pas faites pour aborder de telles œuvres musicales dans la mesure où précisément, selon leurs critères, dans le cas de *Schlingen-Blängen*, il n'y a pas d'œuvre à analyser ou plutôt il n'y a pas matière à l'analyse et par conséquent nous ne sommes pas en présence d'une œuvre musicale. Cela aurait pu être notre conclusion s'il n'existait pas une autre esthétique se substituant à l'esthétique d'œuvre, l'esthétique de dispositif.

4. *Penser la charnière entre l'œuvre et le dispositif*

Il fut déjà évoqué dans la première partie de cette thèse l'opposition entre esthétique d'œuvre et esthétique de dispositif. Il s'agit dorénavant d'articuler ces deux concepts avec la pensée heuristique puis avec ce qui vient d'être dit au sujet des positions d'Adorno. Invoquons encore une fois Mandolini :

⁵¹⁷ Theodor W. ADORNO, *art. cit.*, p. 317. Citation extraite de : Ricardo MANDOLINI, *op. cit.*, p. 61.

« Adorno incarne l'attitude romantique et post-romantique de la composition musicale européenne, qui part de Beethoven et va jusqu'aux compositeurs de l'École de Vienne, dans ce que nous avons appelé l'esthétique de l'œuvre musicale. La fin de la seconde guerre mondiale marque l'apparition des avant-gardes musicales qui n'acceptent ni l'historicité du matériau ni la subjectivité du créateur comme critère de légitimation esthétique. Les nouveaux compositeurs proposaient des nouveaux symboles graphiques pour représenter des nouveaux répertoires d'actions, des manières différentes de se servir des instruments traditionnels, des nouveaux supports d'enregistrement de la musique. »⁵¹⁸

L'esthétique d'œuvre correspond donc à l'idéal adornien décrit dans le point précédent alors que l'esthétique de dispositif correspond à l'idéal cagien d'une musique processuelle indéterministe. Mandolini rappelle également que malgré l'apparition, à partir des années 50, de cette esthétique de dispositif préconisée par Cage, de leur côté « tant Boulez que Xenakis préconisaient un code de conduite, une déontologie à suivre par le compositeur, fondé sur la responsabilité de son rôle. »⁵¹⁹ Les deux citations suivantes de Boulez et Xenakis montrent avec quel violent mépris ils envisageaient l'indéterminisme de Cage, les plaçant du fait du côté des tenants d'une esthétique d'œuvre. Boulez affirme :

« Étouffant dans les prisons closes du nombre, on s'est rué vers l'extérieur, la première occasion était bonne ; et alors TOUT fut permis, y compris l'exhibitionnisme le plus vulgaire [...]. Et que signifient cette permission générale, ces grandes vacances de la pensée, sinon, toujours la fuite devant la responsabilité... ? »⁵²⁰

⁵¹⁸ Ricardo MANDOLINI, *op. cit.*, p. 66.

⁵¹⁹ *Id* ; p. 67.

⁵²⁰ Pierre BOULEZ, *Penser la musique aujourd'hui*, coll. Tel, Paris, Gallimard, 1963, p. 24. Citation extraite de : Ricardo MANDOLINI, *op. cit.*, p. 67.

Et Xenakis ajoute :

« [...] Dans ce groupe il est de bon ton de ne pas écrire de notes mais n'importe quel dessin. On juge la "musique" sur la beauté du dessin. Il s'est annexé la musique dite "aléatoire" qui, en fait, n'est qu'un abus de langage, le vrai terme étant musique "improvisée" de grand-père... Ils ont foi en l'action immédiate et se soucient peu d'un contrôle de la pensée. Mais comme l'action musicale a un besoin impérieux de réflexion sous peine de basculer dans la triviale improvisation, l'imprécision et l'irresponsabilité, ces groupes, en fait, nient la musique et l'entraînent hors d'elle. »⁵²¹

La violence verbale de ces deux citations est sans équivoque. Boulez comme Xenakis, deux des plus grands compositeurs de la seconde moitié du vingtième siècle, rejettent explicitement la démarche expérimentale cagienne, dont la musique drone découle en partie, comme faisant acte de musique. Pour eux, l'indéterminisme et la décision de retirer en tout ou partie l'intention du compositeur au moment d'élaborer une œuvre est synonyme de paresse intellectuelle au mieux, d'escroquerie intellectuelle et artistique au pire. « Exhibitionnisme vulgaire », « grandes vacances de la pensée », « fuite devant la responsabilité », ces mots de Pierre Boulez sont à mettre en écho avec la pensée adornienne. En refusant de penser l'œuvre comme une entité objective que le compositeur contrôlerait entièrement, en maîtrisant et en ordonnant le moindre de ses paramètres, un compositeur expérimental ne ferait que fuir sa responsabilité face à l'historicité du matériau, en abandonnant l'idée d'en extraire son contenu de vérité. Ainsi, le compositeur ne fait pas œuvre, mais prétend faire œuvre d'où l'exhibitionnisme vulgaire dénoncé par l'auteur de cette expression. Bien entendu, cette pensée de Boulez nie d'emblée, par autorité, tout ce qui fut démontré dans cette thèse quant à la légitimité esthétique de la démarche expérimentale.

Quant à la citation de Xenakis, elle est du même acabit que celle de Boulez mais

⁵²¹ Iannis XENAKIS, *Musique, architecture*, Paris, Casema/poche, Mutations-Orientations, 1971, p. 38. Citation extraite de : Ricardo MANDOLINI, *op. cit.*, p. 67.

avec un point supplémentaire d'importance : en confondant une fois encore improvisation et imprévisibilité, Xenakis refuse aux pièces expérimentales le statut d'œuvre, pour toutes les raisons auxquelles Boulez et Adorno souscrivent, et affirme clairement que de telles approches nient la musique et l'entraînent hors d'elle. Pour le compositeur français d'origine grecque, l'affaire est entendue. La musique expérimentale n'est pas de la musique, tout simplement.

Si l'on prend en compte que ces deux éminents compositeurs occupèrent une place de tout premier choix au sein des débats concernant la musique contemporaine et la musicologie pendant toute la seconde partie du vingtième siècle en France, nous comprenons mieux pourquoi il est si compliqué pour la musicologie d'aborder une œuvre drone, héritière de l'esthétique expérimentale, comme *Schlingen-Blängen*.

Comme le note Mandolini :

« A partir de Cage, et pour les générations suivantes de créateurs, le vouloir va acquérir le statut d'un paramètre à part entière de la composition, au même titre que la hauteur ou le rythme. Cage nous a appris que le contour de notre volonté peut varier à l'intérieur d'un projet compositionnel. Si ce contour est net, le déroulement musical est volontariste. S'il s'efface, le hasard avance et prend une place à l'intérieur de l'œuvre. Ainsi la volonté du créateur se voit "étalée" entre deux bornes – le "vouloir fort" et le "vouloir flou", appelés respectivement "déterminisme" et "indétermination musicale", entre lesquelles il est possible de repérer les divers degrés d'une échelle différentielle. [...] Un nouveau paradigme de la composition émerge, pour lequel il faut examiner le degré et la qualité de l'identification du compositeur avec son travail. Ce qui était absolument impensable pour les avant-gardes des années 50 est devenu l'actualité de la composition de nos jours. La transition entre l'esthétique d'œuvres et l'esthétique de dispositifs est sortie finalement des affres du non-dit toujours présent, pour se transformer en un élément conscient et possible, permettant la réalisation d'œuvres indéterminées et de dispositifs immersifs, qui se situent quelque part entre ces deux extrêmes ou pôles. La gageure pour les compositeurs d'aujourd'hui est de situer leurs expressions, de manière consciente et explicite, quelque part entre les deux esthétiques. »⁵²²

⁵²² Ricardo MANDOLINI, *op. cit.*, p. 74, 75.

Cette citation de Mandolini, qui a l'avantage d'être plus récente que celles de Boulez et Xenakis, apparaît également comme plus pondérée. Il exprime la réalité d'aujourd'hui en affirmant qu'il existe à la fois des œuvres se situant du côté de l'esthétique d'œuvre, héritière de la tradition européenne écrite, où le compositeur exerce un « vouloir fort » sur l'œuvre et où l'analyse musicale sera performante car elle pourra, grâce aux séparations en parties de l'objet « œuvre » qu'elle opérera, mettre en lumière les décisions du compositeur quant à sa façon d'avoir fait progresser son matériau et d'en avoir extrait son contenu de vérité dans le temps éternisé de l'écriture sur partition.

Et il existe des œuvres se situant du côté de l'esthétique de dispositif, héritière de l'approche expérimentale cagienne, où le créateur exerce un « vouloir flou » sur l'œuvre, qui sera plus facilement mis en lumière par une approche heuristique, qui pourra redonner corps à l'aspect « flou » du vouloir du créateur, par le jeu de l'invention des fictions. La pensée de Mandolini replace donc les pièces héritières de l'esthétique de dispositif du côté de la musique, et l'heuristique musicale nous permet d'appréhender ce genre d'œuvre, dont *Schlingen-Blängen* fait partie. Ainsi est-il temps pour nous de nous tourner vers les pensées de Jean Molino et de Jean-Jacques Nattiez qui furent également importantes dans l'élaboration de l'heuristique musicale.

C. LE PROCESSUS DE CRÉATION MUSICALE, MODÈLE HEURISTIQUE ET SÉMIOLOGIE

1. *Réflexions sur la classification tripartite de Jean Molino et la sémiologie musicale de Jean-Jacques Nattiez*

L'heuristique musicale s'articule aussi à partir d'une réflexion concernant la sémiologie de la musique élaborée par Jean-Jacques Nattiez qui lui-même développe sa pensée autour de la classification tripartite de Jean Molino. Mandolini expose cela comme suit :

« Inspirée par la linguistique, la sémiologie de la musique que Jean-Jacques Nattiez développe autour de la classification tripartite de Jean Molino considère l'œuvre musicale du point de vue de sa création et ses circonstances (poïésis), de son support matériel tel que la partition, la transcription ou l'enregistrement (niveau neutre) et de sa réception et de ses circonstances (esthésis). En partant de cette classification, Nattiez affirme que la diversité actuelle d'analyses musicologiques peut y trouver un socle épistémologique qui permette à l'étudiant ou au musicologue de s'y retrouver. »⁵²³

Mandolini s'appuie sur le propos suivant de Nattiez :

« L'analyse des œuvres, l'analyse des formes, l'analyse des styles : les propositions de Schoenberg, Reti, Ratz, Walker, Keller, Epstein, Meyer, la set-theory de Forte, l'analyse schenckérienne et post-schenckérienne ; la sociologie, l'anthropologie ; la psychologie et bientôt, la neuro-psychologie de la musique. [...] Si l'on observe que cette démultiplication des théories et des axes de recherche coïncide avec une période de l'histoire de la culture où ne prédomine pas, dans l'enseignement, la maîtrise des concepts philosophiques et épistémologique, le moins que l'on puisse faire est de proposer un

⁵²³ Ricardo MANDOLINI, *op. cit.*, p. 77.

cadre pour classer les différentes familles d'analyse. [...] »⁵²⁴

C'est donc à partir de ce cadre proposé par Nattiez que l'on peut « concevoir une typologie constituée par cinq situations analytiques diverses »⁵²⁵ : la première situation est l'analyse du niveau neutre appelée aussi analyse immanente « cette situation ne tient compte ni des circonstances de création ni des circonstances de réception de l'œuvre. Elle se limite à décrire les configurations structurelles qui se trouvent dans la partition. »⁵²⁶ Mandolini prend deux exemples célèbres : l'analyse faite par Boulez du rythme dans le *Sacre du Printemps*, où celle réalisée par Jürgen Hunkemöller de la *Musique pour cordes, percussions et célesta* de Béla Bartók.

Le second niveau est celui de l'analyse poïétique inductive qui part du niveau neutre pour aller vers la poïésis. Mandolini affirme qu'« une des situations les plus fréquentes dans l'analyse musicale consiste à essayer de dévoiler certains aspects de la poïétique à partir du niveau neutre »⁵²⁷, s'appuyant sur la pensée suivante de Nattiez :

« On observe tellement de procédés récurrents dans une œuvre ou un ensemble d'œuvres qu'on a peine à croire "que le compositeur n'y ait pas pensé". »⁵²⁸

Le troisième niveau est le niveau de l'analyse poïétique externe qui part de la poïésis vers le niveau neutre. Ici, l'analyse tente d'approcher l'œuvre en partant de documents, de lettres ou d'esquisses du compositeur. Mandolini prend l'exemple de l'analyse de quelques passages de la neuvième symphonie de Beethoven que réalise Giovanni Biamonti par le

⁵²⁴ Jean-Jacques NATTIEZ, « La sémiologie dix ans après », in *Revue d'analyse musicale*, numéro spécial *Les réimpressions choisies*, 1985-1993, p. 30. Citation extraite de : Ricardo MANDOLINI, *op. cit.*, p. 77.

⁵²⁵ Ricardo MANDOLINI, *op. cit.*, p. 77.

⁵²⁶ *Ibid.*

⁵²⁷ *Ibid.*

⁵²⁸ Jean-Jacques NATTIEZ, *art. cit.*, p. 31. Citation extraite de : Ricardo MANDOLINI, *op. cit.*, p. 78.

biais du catalogage de diverses esquisses.

Le quatrième niveau est celui de l'analyse esthétique inductive qui part du niveau neutre vers l'esthétique. Mandolini définit ce niveau comme le fait d'essayer « d'établir la pertinence perceptive de la musique »⁵²⁹, ce qui permet au musicologue de déterminer « à partir de l'interprétation du niveau neutre *ce que l'on entend vraiment.* »⁵³⁰

Enfin, le cinquième niveau correspond à l'analyse esthétique externe définie de la façon suivante par Mandolini :

« A partir de l'avis des auditeurs, l'analyse compare le perçu et l'écrit sur la partition. Quelques fois, les différences sont importantes. Un bon exemple de ceci est donné par la section C, mesures 25 à 30 d'*Atmosphères* de György Ligeti. D'après la partition, les *divisi* des cordes réalisent un *accelerando*, tandis que les flûtes et les clarinettes développent un *rallentando* superposé. A l'écoute nue, ce passage se perçoit comme un grand bruit qui s'étale de manière progressive dans l'étendue du registre. »⁵³¹

La citation suivante de Nattiez vient compléter cette définition :

« [...] On peut partir d'une information recueillie auprès des auditeurs pour tenter de savoir comment l'œuvre a été perçue. C'est évidemment comme cela que travaillent les psychologues expérimentalistes. »⁵³²

Les cinq niveaux d'analyse étant exposés, une pensée nous vient immédiatement à l'esprit : ils ont tous à voir de près ou de loin avec la partition, même dans l'analyse esthétique où, au final, sera comparé le ressenti de l'auditeur avec le niveau neutre. Cela renvoie aux difficultés déjà énoncées plus haut d'analyser des œuvres qui n'ont pas vocation à la fixation sur partition ou même sur support

⁵²⁹ Ricardo MANDOLINI, *op. cit.*, p. 78.

⁵³⁰ *Ibid.*

⁵³¹ *Ibid.*

⁵³² Jean-Jacques NATTIEZ, *art. cit.*, p. 31. Citation extraite de : Ricardo MANDOLINI, *op. cit.*, p. 79.

d'enregistrement initialement (on pense à la musique drone mais aussi à la musique improvisée ou au free-jazz par exemple). Ce problème, qui semble définitif en matière de présence ou non de partition, au moment d'analyser une pièce, concernera le point suivant de notre propos.

2. De la partition comme rempart de l'objectivité de l'œuvre

Mandolini introduit la critique de la classification tripartite de Molino par les propos suivants de Vincent Lajoine :

« Qu'il s'agisse de Schenker, de Ruwet, de Nattiez, etc. tous les systèmes développés ces dernières décennies ont au moins une base commune : la partition (le "*fétichisme*" de la partition). Les sémiologues ont certes avancé l'idée lumineuse de "tripartition", mais il faut bien reconnaître que jusqu'ici, exception faite du niveau neutre, les deux autres membres de la trinité ont été largement délaissés. Nous en sommes donc toujours à ce qui est admis comme une évidence : l'analyse s'effectue exclusivement sur la base de la partition. Ce point pourra paraître innocent : il l'est effectivement si l'on considère que les résultats de l'analyse n'intéressent *a priori* que la partition seule (et les analystes seuls), il ne l'est plus si, comme généralement, on entend tirer de l'analyse des conclusions qui visent à une pertinence sur le plan *musical* (et sont donc susceptibles d'intéresser aussi les musiciens). »⁵³³

Cette citation confirme notre intuition qui vint clore le point précédent. Le dénominateur commun de toute approche analytique est bien cette étude de la partition, ce qui est gênant dans le cas d'une pièce comme celle de Palestine qui n'en possède pas. Cette prédominance de la partition dans l'analyse est telle qu'il est normal de s'interroger sur la légitimité de cette importance. La partition en soi

⁵³³ Vincent LAJOINE, « Impasses », in *Revue d'Analyse Musicale*, numéro spécial *Les réimpressions choisies*, 1985-1993, p. 8. Citation extraite de : Ricardo MANDOLINI, *op. cit.*, p. .

n'est pas un concept objectif et son rôle ou sa place au sein de la musique écrite évolua au cours des siècles. C'est à la suite de Ricardo Mandolini que nous allons dorénavant entamer une rapide réflexion sur le rôle et la place de la partition tout au long de l'évolution de la musique écrite afin de comprendre pourquoi elle prend une telle place au cœur des systèmes analytiques.

Entamons ce tour d'horizon par la réflexion suivante de Mandolini concernant la partition avant le dix-huitième siècle :

« Il est important de se souvenir que, avant le XVIII^e siècle, l'interprétation d'une œuvre ne dépendait pas exclusivement des instructions contenues dans la partition, mais aussi d'une connaissance extrinsèque à elle, les notes des compositeurs se voyaient embellies, "diminuées" par l'interprète, qui maîtrisait l'art d'agréer la musique originale par des ornements. Selon le pays et l'époque, les agréments conféraient à la barre de répétition un tout autre sens que celui qu'on lui donne aujourd'hui ; elle était une invitation à l'ornementation. »⁵³⁴

Ainsi, la partition à l'époque n'était pas entièrement objective, au sens où elle ne contenait pas l'intégralité de l'œuvre en son sein, l'œuvre n'était pas entièrement objectivée dans la partition, la musique ne pouvant se faire que par l'entrelacement des instructions présentes sur le papier et les connaissances de l'interprète de la partition qui venaient « compléter » en quelque sorte l'œuvre, par les ornements sous entendues par sa nature mais non fixées sur le papier. Ainsi, chaque représentation d'une œuvre était tout à fait unique et dépendait du degré de connaissance et de virtuosité de son interprète. Ce qui fait dire à Mandolini que pour l'analyse, « les structures immanentes du niveau neutre de Nattiez se montrent insuffisantes et renvoient à l'interprétation pour se compléter. »⁵³⁵ Autrement dans ce genre de cas, l'analyse du niveau neutre n'est pas appropriée à une connaissance profonde et entière de l'œuvre étudiée.

⁵³⁴ Ricardo MANDOLINI, *op. cit.*, p. 80.

⁵³⁵ *Id* ; p. 81.

Mandolini poursuit sa réflexion en prenant le cas de la partition romantique qui selon lui commença à prendre corps dès la période des lumières. Il l'explique ceci :

A la fin du XVIII^e siècle se produit et se systématise la séparation de l'activité artistique occidentale des assises sociologiques qui lui avaient servi de berceau depuis sa naissance. Ce moment historique sans précédent que nous appelons les Lumières va clore une grande période de l'histoire où l'art se trouvait son sens et sa raison d'être dans la réalisation de tâches collectives qu'entretenaient toutes les énergies disponibles de l'époque [...]. Les lumières constituent une brisure dans cette conception ordonnée que l'individu porte sur la monde et sur son rôle par rapport à la collectivité. C'est l'origine de la philosophie moderne, mais aussi de la science et de l'art de la modernité, avec la centralisation progressive de la problématique du sujet sur lui-même. Cette subjectivisation sans précédent dans l'histoire de l'humanité a eu de profondes conséquences sur les arts [...]. En matière de musique, la brisure du style est progressive. Lully (1635-1687) préférait fixer lui-même les agréments, et interdisait aux chanteurs de se laisser aller à leur guise. Martin Heinrich Fuhrmann, Benedetto Marcello et d'autres étaient de l'avis que c'est au compositeur lui-même et non pas à l'interprète qu'il appartient de fixer les ornements dans son œuvre [...]. Vers la fin du XVIII^e siècle, les ornements disparaissent massivement de la pratique musicale. C'est la naissance de l'œuvre moderne, où le consensus historique est suspendu et remplacé par la nouveauté de langage comme critère esthétique pertinent. Beethoven est le compositeur qui arrive à effectuer ce changement en musique, tandis que, en matière de peinture, c'est son contemporain l'espagnol Goya qui met en œuvre l'intériorisation de l'art et en conséquence sa prise d'indépendance vis à vis du projet social/historique. Ainsi, par la subjectivisation progressive de la pratique des créateurs, la disparition des repères stylistiques et sociologiques des arts se met graduellement en œuvre. Beethoven écrit les cadences de ses concertos et les ornements disparaissent de l'interprétation. La partition devient l'unique source d'instructions et d'impératifs ; les indications écrites prolifèrent. A partir de Beethoven, la meilleure interprétation est celle qui approche le plus les structures immanentes de la partition. »⁵³⁶

Et nous pourrions rajouter que par conséquent, la meilleure analyse de l'œuvre est également celle qui approche le plus les structures immanentes de la partition. Si

⁵³⁶ Ricardo MANDOLINI, *op. cit.*, p. 81, 82, 83.

on ajoute à cela le fait que la musicologie est née au XVIII^e siècle, (en pleine essor des sciences positives,) période à partir de laquelle l'homme occidental tenta d'expliquer toutes les manifestations de la nature ou de la civilisations humaine, dont la musique, de façon logique et rationnelle, se détachant du fait religieux, on comprend mieux comment la musicologie, pour accéder au statut de science à part entière, s'en remit à l'étude stricte de la partition comme émanation rationnelle et objective d'une œuvre musicale. Seulement, cette étude objective et scientifique de la partition ne prend sens que pour des œuvres musicales dont l'intégralité du contenu se trouve dans la partition. Or, si cela semble bien être le cas pour les œuvres indirectement héritières de la pensée des Lumières, où tout le langage et le contenu de l'œuvre sont entièrement fixés dans la partition, à l'intention d'une exécution strictement fidèle de la part de l'interprète des signes rapportés sur le papier, nous avons vu que ce n'était pas le cas pour des œuvres musicales datant d'avant le XVIII^e siècle. Ainsi est-il temps de montrer ce qu'il en est aujourd'hui avec la partition contemporaine.

Selon Mandolini :

« A l'autre bout de la chaîne historique, les partitions qui ne sont pas écrites en notation traditionnelle (paramétrique) posent de nouveaux problèmes pour l'analyse des structures immanentes. D'une part, elles constituent plutôt une inspiration visuelle dans des pièces indéterminées [...]. D'autre part, elles peuvent être une invitation à la réalisation d'improvisations sur des répertoires d'actions plus ou moins définies [...]. Dans les deux cas, la prétendue immanence de structures contenues se heurte contre la variabilité extrême des résultats, qui ne dépendent plus de la partition sinon de l'interprétation de l'œuvre. Les partitions ouvertes [...] ne permettent pas, non plus, la comparaison des versions différentes par la seule analyse des structures immanentes contenues. Mais même en restant sur des partitions contemporaines non ouvertes, écrites en notation strictement traditionnelle, force est de constater que l'analyse immanente de Nattiez ne s'avère pas non plus pertinente. Les exemples ne nous manquent pas : les partitions d'*Intermission V* de Morton Feldman pour piano solo, les quatuors à

cordes de Iacinto Scelsi [...] et bien d'autres, où l'analyse immanente ne peut pas rendre compte de la réalité psycho-acoustique, qui s'avère extrêmement plus riche que sa notation. »⁵³⁷

Ainsi nous retrouvons avec les partitions contemporaines les mêmes difficultés qu'avec les partitions anciennes : l'intégralité de l'œuvre n'est pas inscrite dans la partition, aussi une analyse uniquement basée sur la partition raterait inévitablement toute une partie de l'œuvre, celle qui existe au moment de son interprétation ou de sa réception. Cela fait dire à Yizhak Sadaï ceci :

« Pierre Schaeffer nous a rappelé à plusieurs reprises que la musique était faite pour être entendue. Il découle du postulat schaefferien que l'analyse (dite "musicale") devrait tenir compte de certains phénomènes qui se manifestent au niveau de l'écoute. Cependant, ces phénomènes sont presque totalement ignorés par la majorité des théoriciens et des analystes contemporains, qui (soucieux de se rendre scientifiques – dont objectifs, autant que faire se peut) n'osent pas se fier à l'homme qui entend la musique et tenir compte de son témoignage. [...] Cette attitude (qu'on a un peu hâtivement qualifiée de scientifique) reflète un engagement ontologique, à partir duquel on aurait tendance à considérer la musique comme un phénomène isolé (objet de laboratoire), dont l'existence serait en quelque sorte indépendante de l'homme qui l'écoute. [...] Une première démarche pédagogique de bon sens serait, par exemple, la construction de l'enseignement de l'analyse, dès son tout premier stade, sur l'idée que les faits qui apparaissent à travers les symboles de la notation – donc des faits "objectifs" (qui constituent la base des analyses traditionnelles) – sont souvent transformés, par la perception, en d'autres faits, et qu'il se crée ainsi une incongruité entre ce que l'on perçoit par l'œil (et que l'on analyse) et ce qu'on perçoit par l'oreille (et ce qu'on n'analyse pas). »⁵³⁸

Cette citation synthétise et confirme à elle seule de nombreuses intuitions que nous avons depuis longtemps. L'attitude scientifique de la musicologie s'exerce au moment où le musicologue étudie l'œuvre par le biais de son niveau neutre,

⁵³⁷ Ricardo MANDOLINI, *op. cit.*, p. 83.

⁵³⁸ Yizhak SADAÏ, « Analyse musicale : pour l'œil ou pour l'oreille ? », in *Revue d'analyse musicale*, numéro spécial *Les réimpressions choisies*, 1985-1993, p. 15. Citation extraite de : Ricardo MANDOLINI, *op. cit.*, p. 84.

« objectif », celui de la partition. Du coup, en retournant le raisonnement, nous pourrions affirmer qu'il n'est pas scientifique, ou tout simplement pas sérieux d'étudier une œuvre qui serait dépourvue de ce niveau neutre. Car une analyse purement basée sur la réception de l'œuvre ne pourrait être qu'entièrement subjective et donc non scientifique. Mais le rapide résumé réalisé juste avant de l'évolution du rôle et de la place de la partition dans l'histoire de la musique écrite occidentale a montré qu'il n'y a qu'à l'époque classique/romantique/post-romantique que la partition était garante de l'intégralité du discours musical constituant l'œuvre. Ainsi pourrions-nous avancer qu'une analyse de la partition soucieuse de comprendre en intégralité la pièce qu'elle étudie ne serait pertinente que vis-à-vis d'une œuvre de cette période donnée, qui représente certes une période importante de l'histoire de la musique occidentale, mais finalement assez courte par rapport au millénaire qui s'est écoulé entre les prémisses de la musique écrite datant du moyen-âge et la période contemporaine. La musicologie et l'analyse musicale semble finalement adaptée pour analyser et objectiver des pièces s'étalant sur une période de deux à trois cents ans par rapport à plus d'un millénaire d'histoire de la musique écrite occidentale.

Cela paraît légitimer une approche du fait musical qui passerait par un autre biais que l'analyse, l'alternative étant l'heuristique musicale.

3. Approche critique de la classification tripartite de Molino

En définitive, la critique de l'approche tripartite de Molino est résumée en trois points par Mandolini. Il s'agit pour nous de mettre en relation chacun de ces points avec la pensée de Palestine.

La première réserve concerne le fait que « les catégories sémiologiques ne se

présentent pas à l'état pur, mais elles s'entremêlent »⁵³⁹, comme Nattiez l'affirme ci-dessous :

« Il est une autre cause de résistance à l'égard de la tripartition : c'est la présence d'éléments poïétique dans l'esthétique et vice-versa. Or il est évident que, du côté poïétique, le compositeur tient compte (en principe) de l'effet sonore de sa musique, et d'abord sur lui-même : il est le premier auditeur de ses propres œuvres. »⁵⁴⁰

Cette affirmation de Nattiez est d'autant plus vraie concernant Palestine qui a toujours conçu des œuvres répondant au régime autographique : autographique multiple au moment de réaliser l'œuvre dans le temps différé du studio et autographique singulière au moment de créer l'œuvre dans la simultanéité de sa représentation (ce qui est le cas pour *Schlingen-Blängen*), ce qui plaça toujours Palestine comme le premier auditeur de son œuvre, au moment même de sa conception puisqu'il n'y a pas le niveau neutre de la partition entre la posture poïétique du créateur et la réception esthétique de l'auditeur. Le musicien est dans un perpétuel aller-retour entre les deux positions au moment d'élaborer la pièce.

La seconde réserve concerne le fait que « les seules déterminations de la poïésis, du niveau neutre et de l'esthesis s'avèrent insuffisantes pour rendre compte du musical. »⁵⁴¹ Mandolini établit cette réserve à partir de trois exemples : d'abord l'interprétation et les problématiques qui lui sont rattachées ne sont pas prises en compte dans la tripartition de Molino. De plus, l'audition intérieure n'est pas prise en compte non plus dans l'esthétique telle qu'elle est présentée dans la tripartition. Enfin, il manque selon lui d' « un approfondissement des différences de type et de fonction comparative des niveaux neutres »⁵⁴² du fait du caractère extrêmement disparate de leurs formes actuelles : « la partition prescriptive contenant les

⁵³⁹ Ricardo MANDOLINI, *op. cit.*, p. 85.

⁵⁴⁰ Jean-Jacques NATTIEZ, *Fondements d'une sémiologie de la musique*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1975, p. 408. Citation extraite de : Ricardo MANDOLINI, *op. cit.*, p. 85.

⁵⁴¹ Ricardo MANDOLINI, *op. cit.*, p. 85.

⁵⁴² *Ibid.*

instructions d'interprétations, l'enregistrement de la bande magnétique ou de l'ordinateur, et la transcription prospective/descriptive des musiques non écrites (improvisation libre, musique électroacoustiques, musiques traditionnelles). »⁵⁴³

Dans le cas de la pièce de Palestine, il fut déjà dit que le niveau neutre était inexistant, de plus les niveaux poïétique et esthétique s'entremêlent, preuve de l'inefficacité de l'approche tripartite d'une telle œuvre.

La troisième réserve émise est le fait qu' « on observe un manque de coordination entre les trois niveaux sémiologiques »⁵⁴⁴ car pour Mandolini :

« Le problème est que tout approche analytique de la musique devrait être en mesure de permettre un passage fluide entre les trois niveaux pour rendre la musique compréhensible. C'est de l'interaction entre la création, la partition et l'écoute, et non pas de leur interprétation isolée, que peut jaillir une véritable connaissance de l'œuvre. Mais cette interaction impliquerait une méthode qui ne se baserait pas sur le découpage en unités de sens ou en paramètres, étant donné que le caractère synthétique de l'expérience musicale, du vécu de la poïésis et du vécu de l'esthétique, résiste à ce genre de simplifications. »⁵⁴⁵

En d'autres termes, Mandolini plaide ici en la faveur de la méthode heuristique plutôt que l'analyse au moment de mieux saisir les interactions entre les trois niveaux sémiologiques, l'analyse étant assurément plus apte à isoler chacun de ses niveaux afin d'en extraire différentes informations par le « découpage en unité de sens ou en paramètre », mais l'heuristique permettrait de mieux révéler le « caractère synthétique de l'expérience musicale ». Mandolini illustre sa pensée via la citation suivante d'Yizhak Sadaï :

« Supposons que nous soyons en possession d'une théorie exhaustive, capable d'expliquer tous les phénomènes concernant le rythme, d'une

⁵⁴³ Ricardo MANDOLINI, *op. cit.*, p. 85.

⁵⁴⁴ *Ibid.*

⁵⁴⁵ *Id.*, p. 85, 86.

autre théorie qui rendrait parfaitement compte des phénomènes mélodiques, et d'une troisième théorie, relative à l'harmonie. Imaginons que nous appliquons ces théories hypothétiques au deuxième mouvement de la *Septième Symphonie* de Beethoven. Nous découvrons, pour commencer, un rythme rudimentaire, une mélodie primaire et une harmonie élémentaire. Pour essayer de comprendre par quel mystère la combinaison de données aussi ordinaires [...] se transforme en une musique aussi extraordinaire [...] il aurait fallu que nous soyons en possession d'une *théorie corrélationnelle*, dont l'objectif serait d'expliquer la complexité des relations, non seulement entre rythme, mélodie et harmonie, mais entre tous les facteurs impliqués dans la musique. »⁵⁴⁶

Nous retrouvons l'idée que l'analyse musicale n'est pas suffisante pour connaître entièrement une œuvre. Car « l'œuvre musicale est une entité holistique, où le tout est beaucoup plus que la simple somme des paramètres ; pour cette raison, le découpage analytique doit être complété par une autre approche [...]. »⁵⁴⁷

Cette autre approche qu'évoque Mandolini est l'heuristique musicale, dont nous pensons avoir montré la légitimité, d'autant plus dans le cas d'une œuvre comme *Schlingen-Blängen* dépourvue de partition et qui résiste de fait à toute approche analytique pour les raisons qui viennent d'être expliquées. Ainsi, il est temps de confronter la méthode heuristique à l'œuvre *Schlingen-Blängen* afin d'en confirmer la valeur.

⁵⁴⁶ Yyzhak SADAI, *art. cit.*, p. 15. Citation extraite de : Ricardo MANDOLINI, *op. cit.*, p. 86.

⁵⁴⁷ Ricardo MANDOLINI, *op. cit.*, p. 86.

D. L'HEURISTIQUE MUSICALE APPLIQUÉE À L'ŒUVRE *SCHLINGEN-BLÄNGEN* DE CHARLEMAGNE PALESTINE

1. *La reconstruction de l'œuvre comme complément ou substitut à l'analyse*

Nous avons déjà évoqué la reconstruction de l'œuvre comme la finalité de la démarche heuristique, et il s'agit maintenant d'en montrer le fonctionnement et de l'appliquer à *Schlingen-Blängen*. Ricardo Mandolini, fondateur de l'heuristique musicale, définit la reconstruction de l'œuvre de la façon suivante :

« Application directe de la Mimesis d'Aristote, entendue comme interprétation et création à partir d'un modèle, l'heuristique musicale propose la reconstruction des œuvres comme complément des analyses musicologiques. L'expérience de la reconstruction est une fiction heuristique qui donne lieu à une expérience musicale, instrumentale et/ou vocale ou électroacoustique. Elle se réalise sur des pièces qui ne peuvent être déchiffrées ni harmoniquement ni mélodiquement. »⁵⁴⁸

Schlingen-Blängen en tant que pièce dépourvue de partition, et dont le principe consiste justement à la dissolution de l'harmonie et de la mélodie au profit d'une esthétique du continuum sonore, apparaît comme une candidate parfaite à l'heuristique musicale. Si la démarche est initialement pensée pour un être un complément à l'analyse, elle peut aussi en être un substitut dans l'exemple d'une telle pièce qui résiste aux approches analytiques. La citation suivante d'Heidegger se pose comme une belle métaphore du problème musicologique que pose *Schlingen-Blängen* :

⁵⁴⁸ Ricardo MANDOLINI, *op. cit.*, p. 86.

« La pierre pèse, et manifeste ainsi sa lourdeur. Mais pendant que cette pesanteur vient à nous, elle refuse en même temps toute intrusion en elle. Si nous essayons pourtant d'y pénétrer, en cassant le roc, ses morceaux brisés ne montrent jamais quelque chose d'interne qui se serait ouverte à nos yeux. La pierre s'est aussitôt retirée en ses morceaux, dans la même pesanteur sourde et massive. Si nous tentons de saisir cette pesanteur par un autre moyen, en plaçant la pierre sur une balance, nous ne faisons entrer la pesanteur que dans le calcul d'un poids. Cette détermination de la pierre peut être très exacte, mais elle reste un chiffre, et la pesanteur nous a échappé. »⁵⁴⁹

Si nous remplaçons la pierre par la pièce de Palestine, ce propos éclaire à lui seul tout ce qui fut déjà dit : la pièce, brisée en morceaux par l'analyse ne se révélerait pas, car elle ne prend sens que dans sa continuité fluide entre sa conception, sa représentation en concert et sa réception. De plus, si nous tentions de la mesurer, non pas via une balance mais par les outils de mesure des phénomènes acoustiques, nous aurions certes de nombreux chiffres à notre disposition pour commenter la physique acoustique de la pièce sans pour autant avoir pu entrer en profondeur dans l'œuvre ; son mystère nous aurait alors échappé. Et c'est ainsi que la musicologie passe à côté d'une telle œuvre, car l'approche analytique se retrouve dépourvue de sens.

Cependant pour Mandolini :

« La saisie de la musique implique toujours un certain degré d'objectivation du musical, dont une partie a à voir avec le support matériel, facilement repérable en terme de phénomène, et dont une autre partie concerne la réalisation, la réactualisation des instructions contenues dans la partition, diffusion de l'œuvre électroacoustique etc. [...] Pour toutes ces raisons, l'heuristique musicale propose une collaboration indispensable avec les analyses musicologiques, ce qui permet deux appréhensions parallèles, irréductiblement différentes mais totalement complémentaires du musical : l'une part du musical en tant qu'expérience vécue, réalisée, parachevée ; pour l'autre, le musical

⁵⁴⁹ Martin HEIDEGGER, « L'origine de l'œuvre d'art », *art. cit.*, p. 50. Citation extraite de : Ricardo MANDOLINI, *op. cit.*, p. 88.

est en train de se réaliser à chaque instant. Pour la vision musicologique traditionnelle, il est possible de dissocier l'analyse du sentiment que produit l'œuvre en nous. Cette médiation est à l'origine des notions voisines de réflexion, observation et analyse. Pour l'heuristique musicale, la dissociation entre la saisie de l'œuvre et le sentir est impossible, parce que saisie et sentiment se recourent. »⁵⁵⁰

De fait, si la saisie de la musique implique toujours un certain degré d'objectivation du musical, il nous faut objectiver la pièce de Palestine pour tenter de la saisir et de la ramener dans le giron de la musicologie malgré l'anti-académisme assumé de son auteur. C'est le rôle de la reconstruction de l'œuvre qui, en permettant la création d'un niveau neutre, va permettre de cristalliser les intentions du créateur et les interactions qui existent entre les différents niveaux sémiologiques de l'œuvre, avec l'avantage que cette partition heuristique sera fondée sur des fictions, certes largement plausibles et vraisemblables, mais qui par leur nature de fiction ne viendront pas briser la fluidité de l'œuvre. Cette partition tendra au contraire vers une compréhension entière de l'œuvre à travers la tentative d'en fixer sur le papier une version fictionnelle, susceptible de mettre en lumière les interactions et entrelacs qui relient les différents niveaux sémiologiques au cours de l'élaboration processuelle de l'œuvre. Mandolini propose bel et bien à l'analyse et à l'heuristique de collaborer, de travailler ensemble à travers leur nature complémentaire. Aussi, il ne serait pas à exclure qu'à partir d'une reconstruction satisfaisante de l'œuvre, l'analyse vienne à son tour, à partir de cette version fictionnelle reconstruite, faire son œuvre de dissection du tout en partie pour en comprendre certaines caractéristiques. Nous reviendrons plus tard sur cette possibilité, mais il s'agit d'abord ici de réaffirmer pourquoi il est envisagé que l'approche heuristique soit la plus adéquate dans le cas de la pièce de Palestine. Lorsque Palestine crée cette œuvre en concert, il ne scinde pas poétique et esthétique, il crée et ressent sa pièce en même temps (dans la limite du fait qu'il en a déjà le processus en tête). Il n'y a pas la médiation

⁵⁵⁰ Ricardo MANDOLINI, *op. cit.*, p. 88, 89.

de la partition ou d'un interprète. Aussi, nous faut-il en tant que musicologue utiliser une approche de l'œuvre qui combine saisie de la pièce et sentiment sur la pièce, au sens du ressenti du processus mis en action lors de son élaboration. Ce n'est qu'à cette condition qu'il est possible de mieux connaître l'œuvre de Palestine. C'est l'heuristique musicale, par la reconstruction de l'œuvre qui est la plus apte à allier saisie et sentiment de la pièce, aussi proposons-nous désormais sa reconstruction effective par le biais de l'élaboration d'un niveau neutre.

2. *Création d'un niveau neutre pour Schlingen-Blängen : élaboration de la partition heuristique*

Avant d'entamer cette partie, il nous faut d'emblée apporter une précision importante quant au propos qui va suivre. Nous allons créer une partition heuristique, donc fictionnelle, à l'œuvre *Schlingen-Blängen*. Cette partition se voudra vraisemblable, plausible, mais n'aura absolument pas la prétention d'être authentiquement exacte, cette notion même d'exactitude étant un non sens total dans le cas de l'approche artistique de Charlemagne Palestine pour toutes les raisons qui furent étudiées jusqu'ici. De fait, l'élaboration d'une telle partition étant tout à fait arbitraire (arbitrairement décidée dans le cadre de l'étude musicologique de la pièce) nous pouvons la concevoir de la façon de notre choix. Nous verrons plus loin comment cette partition s'élabore mais il fallait préciser dès maintenant qu'elle sera basée sur la version de *Schlingen-Blängen* présente sur le disque du même nom, sorti sur le label *New World Records* en 1999, sur lequel est fixée une version de la pièce enregistrée en 1988 sur l'orgue de l'église réformée de Farmsum au Pays-Bas. Ces précisions sont primordiales : la partition n'a aucunement l'ambition d'être « la partition » de *Schlingen-Blängen*, elle est une partition fictionnelle d'une version parmi d'autres de la pièce, permettant de mieux

la saisir. Aussi, la temporalité relative à l'œuvre et la facture de l'orgue, toutes deux contingentes à cette version et au fait d'être fixées sur le disque, induiront des éléments fondamentaux de la partition.

La reconstruction d'œuvre, pierre angulaire de l'heuristique musicale, se base sur deux principes fondamentaux. Le premier est celui de la rétroaction/récursion expliquée de la façon suivante par Mandolini :

« La rétroaction, ou bouclage, ou *feedback* en anglais, est l'action en retour d'un effet quelconque sur la cause qui lui a donné naissance. Un bon exemple de rétroaction est donné par l'écoute musicale liée à la mémoire immédiate. L'auditeur non seulement écoute les événements sonores présents, mais il est obligé de ré-interpréter continuellement ce présent par rapport à ce qu'il a entendu auparavant, envisageant ainsi une hypothèse de forme musicale et imaginant à partir des éléments dont il dispose quelle peut être la suite de l'œuvre. La rétroaction qui permet que la cause et l'effet changent tout à tour de rôle s'appelle récursion. Il y a récursion par exemple dans la question de savoir qui a été le premier : la poule ou l'œuf. En composition musicale, il y a récursion entre l'audition intérieure et l'improvisation, pouvant être tour à tour considérées comme cause ou effet de la création musicale. Il y a aussi récursion entre l'écoute intérieure et l'écriture musicale. »⁵⁵¹

Au moment de reconstruire la partition heuristique de *Schlingen-Blängen*, il nous faudra utiliser le principe de rétroaction/récursion pour découvrir les notes jouées par Palestine sur le clavier de l'orgue. Il sera examiné plus loin quelle méthode aura été employée.

Le second principe énoncé par Mandolini est le principe hologrammatique qu'il définit comme suit :

« Dans la description holistique d'un phénomène, les parties ne peuvent pas être considérées sans relation à la totalité et réciproquement. Le principe hologrammatique va encore plus loin :

⁵⁵¹ Ricardo MANDOLINI, *op. cit.*, p. 94.

tous les deux, la partie et le tout, sont intégrés l'une dans l'autre ; ils se contiennent réciproquement. En matière de musique, ce principe établit une coordination organique entre la micro- et la macro-forme. Ainsi, dans le choix du matériau, même celui qui paraît le moins signifiant, la forme globale de la pièce est déjà inscrite, comme une sorte d'anagramme dessinée sur elle. Ceci devrait pouvoir éclaircir [...] pourquoi le matériau ne compte pas par sa valeur individuelle ou absolue, mais par sa valeur heuristique de potentialité temporelle, de développement potentiel duquel dépend la réalisation de l'œuvre. La forme musicale est donc une évidence, non pas une spéculation intellectuelle : si dans la partie est déjà inscrit le tout, celui-ci polarise les idées, les images, les actions et les comportements à venir en produisant un souffle énergétique générateur de la forme. »⁵⁵²

Mandolini énonce ici le principe hologrammatique appliqué à la reconstruction de l'œuvre : si la partie contient le tout, il faudra au moment d'envisager le matériau à inscrire dans la partition le penser non comme une partie discrète, divisible du tout de la pièce, mais au contraire comme un élément dans lequel toute la forme, toute la puissance émotionnelle de la pièce se retrouve.

Il s'agit d'appliquer ces deux principes dans le contexte de la fiction-cadre « partition heuristique de *Schlingen-Blängen* ».

Il nous faut d'abord faire un point méthodologique en expliquant comment envisager la reconstruction de la partition. Comme cela fut déjà expliqué avant, la reconstruction d'œuvre est basée sur la création de fictions permettant d'élaborer un niveau neutre, nécessairement fictionnel, pour une œuvre qui s'en trouve dépourvue, et ce dans le but de mieux cerner les interactions et entrelacs qui constituent l'essence de l'œuvre mais également pour en mettre en lumière le plus possible, dans le cas de l'impossibilité d'y appliquer une analyse.

Créer un niveau neutre pour une œuvre musicale est synonyme d'en élaborer une partition. Cette partition est une fiction-cadre permettant de délimiter notre projet et répondant à des exigences tout à fait arbitraires. Dans notre cas, il fut choisi de réaliser une partition usant de l'écriture traditionnelle de la musique et ce pour

⁵⁵² Ricardo MANDOLINI, *op. cit.*, p. 94.

trois raisons : d'une part le caractère classique de l'instrument utilisé pour réaliser la pièce, en l'occurrence l'orgue, permet aisément l'utilisation du langage solfégique classique. D'autre part, il nous semble pertinent de rendre cette partition lisible par le plus de musiciens ou musicologues possible afin de mieux transmettre nos connaissances relatives à l'œuvre, au profit, par exemple d'un collègue musicologue décidé à étudier l'œuvre ou d'un organiste désireux de jouer la pièce ou du moins d'en comprendre les rouages. Or, utiliser le solfège classique, langage écrit devenu universel pour le musicien moderne, est peut-être plus aisé dans cet perspective de partage que l'utilisation d'une retranscription graphique répondant à ses propres codes dont le lecteur aurait dû au préalable prendre connaissance. Une partition « classique » permet une approche facile pour tout professionnel de la musique familiarisé avec l'écriture musicale. Enfin, la troisième raison est la suivante : Palestine a déclaré être très inspiré par les musiciens impressionnistes, appréciant l'aspect « fluide » de leur musique davantage fondée sur les couleurs sonores plutôt que sur la fonctionnalité des hauteurs. Or, la partition heuristique obtenue à partir du langage solfégique classique possédera visuellement de réelles similitudes avec l'écriture des impressionnistes. Il sera montré que nous aurons recours à l'usage massif des liaisons de prolongation pour recréer le continuum élaboré par Palestine dans sa pièce, cet usage créant visuellement un effet proche de celui procuré par l'observation de la partition de *La Cathédrale engloutie* de Debussy, par exemple. Ce point étant éclairci, examinons la façon par laquelle cette partition est construite. D'abord il a fallu définir la forme que prendrait ce cadre fictionnel qu'est cette partition pour retranscrire une musique dépourvue de pulsation et non articulée en partie, où le langage même ne s'articule pas autour d'unité divisible dans la mesure où la pièce est fondée sur des continuums. Cependant, il est aisé, à l'oreille, de prendre connaissance du premier accord joué et bloqué au clavier par Palestine via les cales de bois. À partir de cet accord, nous pourrions tenter de noter les différents événements que nous percevons tout au long de la progression

de la pièce, les événements significatifs et qui sembleront émaner du « vouloir fort » du « créateur » Palestine, comparés aux flux sonores émanant du « vouloir flou » de l'autonomie laissée à la pièce par le Palestine « auditeur ».

Aussi, avons-nous décidé tout à fait arbitrairement (ce que nous pouvons faire dans le projet d'une fiction-cadre permettant de délimiter notre projet de reconstruction d'œuvre) de construire la partition de la façon suivante : la première mesure montrera l'accord initial joué à l'orgue et bloqué par Palestine, et nous créerons une nouvelle mesure à chaque fois que sera repéré à un moment précis de l'écoulement temporel de la pièce un événement selon nous volontaire et saillant du processus de l'œuvre. De fait, c'est par rapport à un temps chronométrique que les mesures se créeront, chaque nouvelle mesure contenant un ou plusieurs événements significatifs du processus de la pièce se rapportant à un temps précis. C'est ainsi que furent créées soixante-deux mesures, chacune correspondant à des passages décisifs de l'évolution du processus de la pièce et surtout qui sont le fruit des choix du musicien.

Ces soixante-deux mesures agrémentées des temps chronométriques qui les délimitent seront constituées de deux types d'éléments : les indications concernant les hauteurs (notes, accords, liaisons, etc) et les indications concernant les tirants de l'orgue (nom du registre, zone d'activation ou de désactivation). À cela s'ajoutent les traditionnelles clefs de *sol* et de *fa* (nous sommes dans une écriture pour orgue, de type pianistique) et un bémol est placé à la clef au niveau du *si* et du *mi*, dans la mesure où ils apparaissent toujours à l'oreille sous cette forme dans l'œuvre.

Le relevé des notes et des actions opérées sur les tirants se réalisèrent simultanément, impliquant une grande complexité, mais afin de rendre l'explication suivante plus digeste pour l'esprit, le parti pris ici est d'exposer dans un premier temps comment furent relevées et/ou inventées les fictions « notes » constituant la partition pour ensuite montrer comment fut entrepris le même

travail pour les fictions « actions sur les tirants ». Avant de continuer, il faut préciser que l'orgue sur lequel fut jouée la version de l'œuvre à partir de laquelle la reconstruction heuristique fut pensée a été étudié dans le cadre de ce travail, afin que la partition soit réaliste par rapport aux possibilités de l'instrument. Aussi, le nombre de claviers comme le nom des tirants correspondent à la réalité de l'orgue sur lequel la pièce fut interprétée.

Pour commencer sur les notes, voici quelle fut la méthode utilisée : à partir du principe de rétroaction/récursion, nous avons écouté la version de l'œuvre présente sur le disque tout en réalisant un relevé des notes discernables par l'oreille. Au début, ce relevé est assez classique dans la mesure où les hauteurs sont nettement distinguables par l'oreille. Du coup, comme pour un relevé traditionnel, tel qu'il s'en fait pour relever des improvisations dans le jazz ou dans les musiques traditionnelles, les notes retranscrites sont celles entendues. A noter que dans le cas de *Schlingen-Blängen*, où l'immense majorité des notes jouées sur l'orgue sont tenues au sein des continuums sonores que crée Palestine, nous avons choisi de figurer ces notes tenues par des rondes liées entre elles, ce qui permet graphiquement et par le biais de l'écriture traditionnelle de retranscrire le continuum. La première mesure présente un premier accord, l'accord originel de l'œuvre, nettement audible à l'oreille et que nous pouvons retranscrire de façon simple. Mais au fur et à mesure de l'œuvre, l'accord s'épaissit. Le premier accord constitué de quatre sons initialement (l'accord *mi* bémol, *fa*, *si* bémol, *do*) se trouvera enrichi par l'arrivée d'autres notes et l'utilisation d'un second clavier (le premier accord est plaqué sur le clavier dit *grand orgue*, les notes plus aiguës se rajoutant ensuite sur le clavier dit *positif de do*). Ainsi, des notes se rajouteront dans l'aigu, retranscrites sur une nouvelle portée en clef de sol venant se placer au-dessus de la première, et des notes apparaîtront dans le grave, elles seront retranscrites par une clef de *fa* supplémentaire, en-dessous de celle du premier système. Notre système comprend donc quatre portées, une en clef de *sol* pour le positif de *do*, un système clef de *sol*/clef de *fa* pour le grand orgue et une portée en

clef de *fa* pour les notes basses.

Par le jeu de l'aller-retour entre écoute de l'œuvre, et improvisation sur notre propre clavier afin de vérifier la plausibilité des écoutes du relevé⁵⁵³, il fut possible petit à petit de reconstruire l'épaississement de cet accord initial, même si à partir d'un certain moment, il est impossible d'affirmer si ce sont bien les notes que Palestine enclencha lors la pièce ou si certaines se font uniquement entendre harmoniquement par le jeu des superpositions d'autres notes. Cette question, intéressante dans le cadre de l'acoustique physique, ne nous intéresse que fort peu dans la mesure où nous savons d'avance que ce n'est pas à partir de théorèmes physiques ou acoustiques que Palestine élabore sa pièce, c'est avant tout à l'oreille et au ressenti. C'est donc à l'oreille et au ressenti qu'il fut possible de reconstruire cet accord qui s'épaissit tout au long de l'œuvre jusqu'à un certain moment où à l'inverse il se réduit de nouveau. Ces notes inscrites sur la partition à partir d'un certain degré d'épaississement de l'accord sont donc fictionnelles, mais lors des phases d'improvisation où l'accord a été recrée en studio, elles permirent de fabriquer un miroir à l'accord qui fut entendu lors du relevé, au point de pouvoir à l'oreille les superposer via le système son du studio sans plus pouvoir les différencier aisément. Aussi, ces notes furent choisies pour leur valeur heuristique : sans avoir besoin d'être vérifiées comme vraies ou fausses, elles permirent de reconstruire le déroulement harmonique de l'œuvre.

Il est tout de même à noter certaines difficultés : la masse harmonique d'une œuvre comme *Schlingen-Blängen* est si dense que l'oreille peut se retrouver piégée, trompée : il est souvent arrivé que lors de l'écoute d'un passage de la pièce, disons au hasard entre la minute 3 et la minute 4, il était très clair que la masse sonore semble clairement évoluer de tel état à tel autre entre ces deux minutes,

⁵⁵³ La seule version « sonore » de la reconstruction de l'œuvre fut réalisée pendant ce moment de rétroaction/récursion, dans les studios de l'université mais avec mon synthétiseur personnel, afin de confirmer la plausibilité des éléments saillants repérés qui formeront la partition heuristique, le niveau neutre, qui reste la véritable finalité de la reconstruction. Cependant, ce document sonore a été joint aux annexes car il témoigne de l'étape d'élaboration précédant l'écriture de la partition heuristique.

ayant écouté le son d'une certaine façon, d'une certaine oreille, dans une certaine disposition psychologique, avec un état de fatigue plus ou moins avancé, etc. Or, ces mêmes minutes écoutées dans un état différent apparaissaient alors comme tout à fait différentes ! Car l'oreille était davantage concentrée sur tel ou tel événement harmonique à l'intérieur de la masse, plutôt que sur tel autre. Cela s'explique évidemment par le fait que l'œuvre est pensée ainsi, pour être toujours différente, même dans sa version fixée sur le disque, dans la mesure où la multitude d'harmoniques offertes par la densité du continuum sonore mis en jeu dans cette pièce de Palestine permet à l'auditeur mille réceptions différentes de l'œuvre en fonction de son état, de son matériel de diffusion du son (la pièce est évidemment totalement différente dans sa réception d'un système son à l'autre) etc. Cela confirme encore un peu plus le caractère fictionnel de la reconstruction heuristique : elle n'a pas à être vraie ou fausse, elle n'est ni l'une ni l'autre. Par contre, elle se doit de montrer les mécanismes et interactions qui existent au moment de l'élaboration de l'œuvre, telle doit être la contribution de la partition heuristique.

Notre partition semble à son échelle confirmer des intuitions que nous avons dès l'approche de la pièce⁵⁵⁴ : d'une part, elle est bien basée sur une forme en arche crescendo/stase/décrescendo, assez nettement perceptible à l'oreille, mais qui se retrouve confirmée par les notes fictionnelles retranscrites : on constate bien que l'accord initial s'épaissit progressivement. De quatre sons, il passe à six sons⁵⁵⁵ dès la mesure 2, puis à huit sons mesure 6, puis à neuf sons mesure 7, puis à dix sons mesure 27, puis à onze sons mesure 37, douze sons mesure 42, et même treize sons mesure 44, ce qui sera le climax harmonique de la pièce. De la mesure une à la mesure 7 ce crescendo est fulgurant, il sera plus progressif, amorçant la stase de la mesure 27 à la mesure 44. De la mesure 44 à la mesure 53 nous sommes au moment de la stase, où le climax harmonique est maintenu pendant le temps

⁵⁵⁴ La partition heuristique est disponible en intégralité en annexe.

⁵⁵⁵ Nous entendons par le mot son, une hauteur identifiée, comme ajoutée ou soustraite au continuum qui possède davantage de « sons » que ceux retranscrits dans la partition heuristique, par le jeu des superpositions de strates sonores.

séparant ces deux mesures et où l'accord s'est transformé en un cluster extrêmement riche et dense harmoniquement. A partir de la mesure 53, l'accord diminue de nouveau. Il passe à douze sons, puis de nouveau à dix sons mesure 55, puis à neuf sons mesure 56, puis à huit sons mesure 57, puis sept sons mesure 59, puis cinq sons mesure 60 pour enfin revenir aux quatre sons initiaux mesure 62, mesure finale de la partition heuristique.

Pour retranscrire les actions sur les tirants, la tâche fut encore plus complexe car il était impossible de fidèlement retranscrire en studio via le synthétiseur la console de l'orgue sur lequel Palestine exécuta sa pièce. Il a fallu étudier la console de l'orgue et sa composition pour imaginer, une fois encore de façon fictionnelle, comment Palestine actionna les jeux de l'orgue pendant sa pièce. Ces fictions « tirants » ne furent pas élaborées au hasard, elles relèvent de la plausibilité et de la vraisemblance de l'adéquation de l'action entre tel registre et la modification du son. Cette fiction va permettre de reconstruire l'autre plan primordial de la pièce : la modification progressive du timbre de l'accord initial devenant petit à petit cluster.

Cette partition de soixante-deux mesures constituées de ces éléments est devenue le niveau neutre de la pièce permettant ainsi de dégager des saillances et des logiques internes de la pièce. Ce sont ces saillances que nous allons désormais mettre en lumière.

3. Reconstruction effective de l'œuvre : l'heuristique musicale en action

La reconstruction d'un niveau neutre à la pièce permet plusieurs choses. D'abord, elle permet la transmission de l'œuvre, dans la mesure où dorénavant un organiste peut s'approprier les mécanismes de la pièce en jouant directement cette version heuristique reconstruite de la pièce. Ainsi, c'est directement par le jeu et la pratique que le musicien pourra saisir, ressentir, connaître la pièce. Il n'est d'ailleurs pas obligatoire d'être organiste dans la mesure où plusieurs musiciens en se partageant les différents systèmes de la partition peuvent également monter cette version heuristique de l'œuvre. Nous pensons à un orchestre de cordes frottées par exemples. Évidemment, les indications relatives aux différents registres de l'orgue deviendront caduques mais les notes permettront tout de même d'appréhender le processus poïétique de l'œuvre.

Cette partition heuristique permet également au musicologue de pouvoir analyser l'œuvre, ou plutôt cette version reconstruite, plausible et vraisemblable mais qui n'est pas l'œuvre originale, insaisissable pleinement en son essence pour des raisons déjà largement commentées ; car à partir du niveau neutre, niveau objectif de l'œuvre, la pensée analytique peut se déployer et retrouve alors toute sa place. C'est ici qu'heuristique et analyse se complètent et coopèrent.

Il sera proposé dans les lignes suivantes une rapide analyse de la partition, non exhaustive, car uniquement basée sur la mise en relation de chaque mesure prise individuellement avec la forme globale de l'œuvre, à partir de la description précise de chaque événement inscrit dans la partition. A partir de ce répertoire d'événements discrets, nous pourrons tirer des conclusions en dégagant des récurrences ou des systèmes présents dans l'œuvre.

Il s'agit d'abord dans les lignes suivantes de détailler chaque action de chaque mesure.

Mesure 1 : accord de quatre sons sur le *grand orgue* constitué du *mi b2*, du *fa3*, du *si b3* et du *do4*.

Mesure 2 : rajout du *la4* joué sur le *positif de dos* et du *sol4* joué sur le grand orgue.

Mesure 3 : alternance entre ajout et retrait du registre *acc II/I* jusqu'à la stabilisation sur l'ajout.

Mesure 4 : rajout du registre *vox humana*.

Mesure 5 : rajout du registre *cornet*.

Mesure 6 : rajout au grand orgue du *sib2* et du *do3*.

Mesures 7/8 : arrivée à la basse du motif récurrent *fa2/sol b2/la2/sol b2/fa2* avec le registre *holpi jp 8'*.

Mesure 9 : stabilisation du *fa* à la basse.

Mesure 10 : alternance entre ajout et retrait du registre *prestaent 8'* jusqu'à la stabilisation sur l'ajout.

Mesure 11 : rajout du *prestaent 4'* et de l' *octaaf 4'*

Mesures 12, 13, 14 : seconde apparition du motif récurrent à la basse avec retour sur le *fa* mesure 14.

Mesure 15 : rajout du *doublette 2'* et de l' *octaff 2'*.

Mesure 16 : rajout des registres *quintadena 8'* et *trompet 8'*.

Mesures 17, 18, 19 : troisième apparition du motif récurrent avec retour sur le *fa* mesure 19.

Mesure 20 : alternance entre ajout et retrait avec l' *octaff 2'* jusqu'à la stabilisation sur l'ajout.

Mesure 21 : ajout de la *quinte 3'*.

Mesure 22 : rajout du *bourdon 16'*.

Mesures 23 à 26 : retour du motif récurrent avec une variation : la seconde augmentée *la/sol b* est répétée mesures 24 et 25, puis retour sur le *fa* mesure 26.

Mesure 27/28/29 : apparition du *mi bémol²* à la basse qui devient un *ré bémol* mesure 28 pour redevenir un *mi bémol* mesure 29, formant ainsi un court motif.

Mesure 30 : disparition du *mi bémol* en plus à la basse.

Mesure 31 : apparition dans l'accord *grand orgue* du *mi bémol¹*.

Mesure 32 : rajout du tirant *grand orgue*, le *fa* grave du *grand orgue* sert également de premier élément de retour du motif récurrent.

Mesure 33 : le *sol bémol* du motif récurrent est rallongé.

Mesures 34/35 : la seconde augmentée du motif récurrent est répétée deux fois.

Mesure 36 : retour sur le *fa*.

Mesure 37/38/39 : retour du second motif avec le *mi bémol* à la basse, troisième interligne de la clef de *fa* mesure 37 (avec l'ajout du *bazuin 16'*), le *ré bémol* mesure 38 et le retour sur *mi bémol* mesure 39.

Mesure 40 : retour sur le *fa*

Mesure 41 : ajout du *mi bémol⁴* au *grand orgue*, et ajout du *flageolet 1'*

Mesure 42 : ajout du *fa¹* tenu dans les basses et ajout du tirant *Mixtuur*.

Mesure 43 : retrait du *flageolet 1'*.

Mesure 44 : ajout d'un *sol* aigu posé sur la cinquième ligne de la portée du *positif de dos*. Le *fa* quatrième ligne de la portée de basse devient la première note du motif récurrent de retour.

Mesure 45 : le motif récurrent est allongé, on passe sur le *sol bémol* pour toute la mesure.

Mesure 46 : passage sur le *la*.

Mesure 47 : retour sur le *sol bémol* : motif de la seconde augmentée descendante.

Mesure 48 : retour sur le *fa*.

Mesure 49 : de nouveau *sol bémol*.

Mesure 50 : de nouveau le *la* : seconde augmentée ascendante.

Mesure 51 : retour sur le *sol bémol*.

Mesure 52 : retour sur le *fa* de nouveau tenu.

Mesure 53 : retrait du *fa* grave.

Mesure 54 : retrait du registre *mixtuur*.

Mesure 55 : retrait de la *trompet 8'* et retrait du *mi b1 et mi b 4 grand orgue*.

Mesure 56 : retrait de l'*octaff 2'* et du *sol4* présent au *positif de dos*

Mesure 57 : retrait de la basse, du *praestant 4'* et de l'*octaaf 4'*

Mesure 58 : retrait du *bourdon 16'*.

Mesure 59 : retrait du *la4* du *positif de dos*.

Mesure 60 : retrait du *sol4* et du *do3* du *grand orgue*.

Mesure 61 : retrait du *tremulant*.

Mesure 62 : retrait du registre *vox humana* et du *si bémol2* : retour à la situation initiale.

À partir de ces données objectives (fictionnelles mais qui permettent une reproduction fidèle de l'œuvre), nous pouvons dégager de grandes tendances, des interactions et des logiques. Il fut déjà énoncé que la forme en arche *crescendo/stase/decrescendo* était confirmée par cette partition, mais d'autres éléments plus subtils s'en dégagent. D'abord, la présence de ce motif récurrent

basé sur les notes *fa*, *sol bémol*, et *la*, montrent notamment la part de « vouloir fort » donnée par l'artiste à sa pièce dans ses moments de jeu direct sur l'instrument, par rapport au « vouloir flou » de l'autonomie des harmoniques qui émanent de l'accord, qui évolue également selon les gestes de Palestine. La pièce oscille ainsi entre deux pôles : d'un côté le contrôle par Palestine de son accord et de son évolution, le contrôle du son par l'actionnement des tirants de l'orgue et des choix clairement subjectifs comme l'utilisation de ces motifs thématiques (quasiment mélodiques même s'ils viennent se « noyer » dans la masse sonore d'ensemble) ; et d'un autre côté l'autonomie laissée aux harmoniques supérieures qui s'échappent de la masse sonore de l'ensemble du continuum. C'est ainsi que la partition montre que la pièce est à cheval entre les esthétiques d'œuvre et de dispositif, même si elle est plus proche de cette dernière.

De plus, les deux motifs récurrents sont utilisés à chaque fois pour articuler ensemble des moments de l'œuvre davantage consacrés à l'évolution de la masse sonore, soit par la modification de l'accord, soit par les actions réalisées sur les registres. Palestine articule les moments consacrés au contrôle de la pièce avec les moments d'autonomie du son par le biais de ces motifs récurrents. On constate en effet que « le grand motif » constitué des notes *fa*, *sol bémol* et *la*, apparaît toujours après des phases d'expansion du son : mesures 7 et 8 après la mise en place de l'accord initial et ses premières évolutions structurelles combinées aux premières actions sur les tirants de l'orgue, mesures 12, 13, 14, après le même schéma d'épaississement de l'accord et de jeux sur le timbre, idem mesures 17, 18, 19, idem mesures 23 à 26 avec une variation : la fin du motif est répétée. Des mesures 45 à 52, le motif reste inchangé mais est allongé, les notes y sont tenues deux fois plus longtemps, ce passage correspond au climax de la pièce, au moment où l'accord est le plus rempli et la masse sonore la plus dense. Il s'agit d'ailleurs de sa dernière apparition car il n'apparaît plus à partir de la phase de *decrecendo*.

Le « petit motif » basé sur les notes *mi bémol* et *ré bémol* joue également un rôle structurant : il apparaît pour la première fois aux mesures 27, 28 et 29, il se

présente alors comme un élément nouveau, un motif différent qui attire notre oreille par rapport au premier. Et quand il est répété aux mesures 37, 38 et 39, il semble alors annoncer l'arrivée du climax de la pièce, avec ce moment de stase pendant le climax qui s'étire des mesures 44 à 52, où l'accord contient 13 notes, ce qui est son apogée. La pièce se constitue donc en trois mouvements, un lent crescendo allant des mesures 1 à 44, un moment de climax, où l'accord est à son maximum de densité harmonique, et où le motif récurrent de la pièce soutient cette masse harmonique, des mesures 44 à 52, et un évanouissement rapide de l'œuvre lors de la phase de decrescendo des mesures 52 à 62. Ces trois phases sont elles-mêmes articulées autour de trois gestes de Palestine : les moments d'ajout de notes dans le crescendo et de retrait dans la descente, les jeux avec les registres qui obéissent à la même logique, et le jeu direct des motifs récurrents. Le fait d'épaissir l'accord avec des notes supplémentaires est toujours suivi de modification du timbre via les tirants de l'orgue. Une fois qu'un « palier de coloration sonore » est atteint, il est ponctué par l'apparition du « grand motif » qui fait la bascule avec le palier suivant. C'est ainsi que se structure tout le crescendo. Le climax est stable au niveau de l'accord et des registres, seul la basse est mouvante pour jouer le motif récurrent exceptionnellement allongé.

Enfin, le decrescendo voit la disparition de tout motif et consiste en un retrait rapide et progressif des notes et des tirants ajoutés au fur et à mesure du crescendo, afin de revenir à une situation sonore proche de la situation initiale. En résumé, le premier grand mouvement, le crescendo, a lieu de la mesure 1 à la mesure 44 de la pièce. Ce premier mouvement s'articule lui-même en plusieurs « paliers de coloration sonore » : le premier palier s'étend des mesures 1 à 9, le second des mesures 10 à 14, le troisième de la mesure 15 à la mesure 19, le quatrième de la mesure 20 à la mesure 26. Ces quatre paliers fonctionnent tous de la même façon : actions sur l'accord, actions sur les registres, exécution du motif récurrent qui articule les paliers entre eux. Ces quatre premiers paliers de coloration constituent une première sous-partie du premier mouvement dans la

mesure où une bascule s'opère à partir de la mesure 27. Mesures 27, 28 et 29, c'est l'apparition du « petit motif » qui fait basculer le premier mouvement dans sa seconde sous-partie : la partie qui annonce le climax de la pièce. Ce « petit motif » agit comme une bascule car à partir de la mesure 29, le crescendo s'accélère pour atteindre son apogée à la mesure 44. De la mesure 32 à la mesure 36, c'est le retour du « grand motif ». Il s'articule avec le « petit motif » qui apparaît aux mesures 37, 38 et 39. Ce rapprochement entre les deux seuls motifs de l'œuvre annonce la fin de ce premier mouvement crescendo. Cette seconde sous-partie allant de la mesure 27 à la mesure 43 fonctionne comme la première sous-partie, elle alterne les actions sur l'accord, sur les tirants et ponctue chaque palier atteint par l'exécution des motifs récurrents. Cette seconde sous-partie du premier mouvement se distingue par l'arrivée du « petit motif » et l'accélération du crescendo.

Le second mouvement de la pièce correspond à ce climax harmonique où l'accord contient treize notes (jouées sur le clavier car, avec les registres actionnés et la superposition des continuums, de nombreuses autres hauteurs se font entendre, à ce moment là de la pièce, impossibles à retranscrire lisiblement sur le papier). Ce mouvement constitué d'une partie unique est caractérisé par cette massification complète de l'accord et l'exécution du grand motif récurrent pendant tout ce climax, comme pour soutenir la masse sonore ainsi créée depuis le début de la pièce.

Enfin, le troisième mouvement correspond au decrescendo, qui se réalise extrêmement vite par rapport au crescendo, les tirants de l'orgue et les notes de l'accord sont progressivement enlevés, le son perd de son épaisseur, sans que cela soit ponctué par le moindre motif. Cet évanouissement du son se fait de la mesure 52 à la mesure 62 en un laps de temps relativement court en comparaison avec le reste de la progression de l'œuvre, pour revenir mesure 62 à la situation initiale de la pièce.

Cette création de niveau neutre a donc permis d'identifier clairement la forme de la pièce ainsi que des saillances et interactions permettant une plus grande compréhension de l'œuvre : à l'intérieur du continuum massif et épais créé par Palestine pour réaliser sa pièce se nichent des logiques internes permettant son élaboration. La partition heuristique confirme plusieurs choses : Palestine est bien un musicien/exécutant lorsqu'il choisit les notes de son accord, les registres à actionner ou quand il joue les motifs récurrents. Mais il est également musicien/auditeur dans ses moments d'observation du son avant d'interagir de nouveau avec lui. C'est dans ces incessants aller-retours que Palestine constitue son matériau, élabore ses paliers et les trois mouvements de l'œuvre.

A partir de cette partition ainsi élaborée, nous pourrions encore approfondir l'analyse : analyser l'évolution de l'accord en montrant les intervalles qui le constitue et la façon dont ils sont agencés pourrait être pertinent (nous remarquons la présence fréquente d'octaves ou de secondes diminuées dans l'œuvre, cela pouvant s'expliquer par l'affection que porte Palestine aux frottements harmoniques que créent de tels intervalles à l'orgue, frottements extrêmement riches dans le cadre d'une telle pièce). A partir de cette partition qui est prévue pour être jouée, on pourrait également calculer ce qui se passe physiquement et acoustiquement lors de l'élaboration progressive d'un tel cluster. Les possibilités sont nombreuses dans la mesure où la reconstruction de l'œuvre, en passant par l'élaboration d'un niveau neutre, redonne à l'analyse un appui pour la pensée, et c'est ainsi qu'heuristique et analyse peuvent agir ensemble dans le cadre d'une recherche musicologique.

Toute la procédure qui vient d'être mise à jour correspond aux enjeux de l'heuristique musicale, et trouve un écho certain dans les propos suivants de Mandolini :

« Dès que l'imagination magmatique et fluide se cristallise dans sa réalisation artistique, le processus de création reproduit les instances d'une cosmogonie, le récit de la genèse du monde, décrite dans des termes similaires par toutes les civilisations primitives. En partant du magma originaire de l'imagination, l'heuristique appliquée à la réalisation artistique peut être définie comme la procédure, ou la somme de procédures, par lesquelles des déterminations successives du flux représentatif/affectif/volitif originaire constituent un répertoire fini, discret et repérable de comportements, d'actions, de matériaux par lesquelles le flux imaginaire se met en œuvre. »⁵⁵⁶

À travers la reconstruction heuristique de *Schlingen-Blängen*, nous avons, à travers les différentes procédures décrites avant, mis en lumière les déterminations successives du flux représentatif, affectif et volitif de l'œuvre en constituant un répertoire fini, discret et repérable de comportements, d'actions et de matériaux, retranscrits sur la partition, qui cristallise le flux imaginaire mis en œuvre par Palestine lors de l'élaboration de la pièce. Tel est le projet de l'heuristique musicale.

D'ailleurs, les quelques mots suivants de Mandolini semblent encore une fois avoir été écrits pour Palestine lui-même, ce qui n'est évidemment pas le cas :

« Le degré de détermination du projet sera lui aussi déterminé, à partir d'une large palette qui va de l'apparent manque de détermination (qui est, comme nous l'avons dit, également une détermination) à l'origine de l'esthétique de dispositif musical, jusqu'à la détermination instant par instant des événements, caractéristique de l'esthétique d'œuvres musicales. Comme on l'a déjà dit, un même projet peut contenir ces deux moments extrêmes, ou bien, un compromis entre les deux. Trace manifeste de ce processus où le magma se solidifie dans un ordre de choses particulier, la représentation symbolique/significative contribue à fixer les événements et le répertoire d'action. »⁵⁵⁷

Schlingen-Blängen présente les caractéristiques décrites par Mandolini ci-dessus car nous avons montré que la pièce oscille entre esthétique d'œuvre et de dispositif, alternance mise

⁵⁵⁶ Ricardo MANDOLINI, *op. cit.*, p. 98.

⁵⁵⁷ *Id.* ; p. 98, 99.

en lumière par notre reconstruction heuristique. Elle se présente comme une sorte de compromis entre les deux esthétiques entre les moments de « vouloir fort » et les moments de « vouloir flou » de Palestine. Ces moments « fixés » au sein du continuum sont la trace de ce moment où le processus créatif de Palestine et son magma se solidifie en certains éléments saillants qui donnent son sens et son statut d'œuvre à la pièce, et qui montrent les décisions de musicien de Palestine au sein d'un processus en grande partie indéterminé. Le répertoire d'actions et les événements saillants présents dans la pièce sont représentés symboliquement par les signes inscrits sur la partition heuristique. C'est ainsi que l'heuristique musicale est mise à contribution pour saisir une œuvre musicale.

CONCLUSION

Voici arrivé le moment d'apporter une conclusion générale à ce mémoire. Il s'agira dans un premier temps de mettre en avant les apports scientifiques de la thèse. Puis dans un second temps de la conclusion, seront exposées quelques pistes de recherche qui ne furent pas exploitées mais qui apparaissent pertinentes par rapport à notre sujet et de fait, nous entreverrons des perspectives pour des recherches futures. Enfin, sera exposé un rapide tour d'horizon des applications à venir des apports scientifiques qu'aura tentés de fournir ce travail de thèse, appliqués à d'autres sujets et horizons musicologiques.

D'abord, il apparaît que la première partie de la thèse a permis de préciser la définition du minimalisme musical : le minimalisme n'est pas un système compositionnel, c'est une politique d'économie de moyen face au matériau musical, articulé selon les principes processuels de la musique expérimentale mais n'ayant pas recours à l'indétermination. Au contraire, les processus minimalistes, entièrement déterminés et autonomes, sont davantage du côté de la détermination absolue, ne laissant quasiment plus de marge d'interprétation au musicien, qui doit interpréter les œuvres minimalistes de façon mécaniste. D'ailleurs, les œuvres minimalistes convoquent régulièrement l'utilisation de nouvelles technologies ou transfèrent aux instruments traditionnels des modes de jeu issus de l'utilisation de l'outil technologique.

De fait, la musique minimaliste *strico sensu* ne représente qu'une courte période historique. En somme, de 1958 à 1976 (de *Trio for strings* de Young en 1958 à *Music for 18 musicians* de Reich ou *Einstein on the Beach* de Glass en 1976 où ces derniers réinvestissent la mélodie, l'harmonie et les formes musicales, à

l'intérieur desquelles sont utilisés les processus mis à jour lors de leur période minimaliste) . Pendant cette courte période, Young, Riley, Reich, Glass ou Palestine sont en effet assez proches les uns des autres par rapport à leurs approches et du point de vue de leurs esthétiques (mais nous pensons aussi à Alvin Lucier ou Pauline Oliveros pour ne citer qu'eux).

Passé 1970, les approches divergent : Young se spécialise dans l'installation, ainsi il quitte le sentier minimaliste dont il fut pourtant l'initiateur et se rallie pleinement à la démarche expérimentale. Riley quitte le carcan du minimalisme processuel pour développer ses motifs formés à partir de boucles, à travers une démarche improvisationnelle. Steve Reich et Phil Glass basculent quant à eux dans la composition au sens traditionnel du terme, en réinjectant dans leurs œuvres postérieures à 1975 les notions d'harmonie, de mélodie et même de tonalité, qu'ils combinent avec l'utilisation de processus et de motifs découverts pendant leur période minimaliste.

Ainsi, Palestine quitte aussi la démarche minimaliste (qu'il revendique n'avoir jamais réellement embrassée) quand il décide de ne pas fixer ses processus ou ses motifs répétés dans une quelconque détermination ou encore sous la forme écrite d'une composition musicale. Il développe ses œuvres processuelles d'une part, sans les fixer dans l'écriture sur partition et d'autre part, en leur laissant une autonomie certaine, héritière de la démarche expérimentale mais s'inscrivant en contradiction avec la démarche minimaliste. Palestine participe d'ailleurs à cette bascule du minimalisme vers « autre chose » avec sa pièce *Strumming Music* de 1974.

Par rapport à cette « autre chose », il fut démontré qu'il est plus efficient de parler de « musique répétitive » concernant Riley, Reich ou Glass et de parler de « musique drone » en ce qui concerne Palestine, que l'on peut situer aux côtés d'artiste comme Éliane Radigue ou Phill Niblock.

La définition précise de la musique drone fut ainsi explicitée dans la thèse et peut-

être résumée par les caractéristiques suivantes : la musique drone est amélodique et arythmique. Elle est pensée harmoniquement à partir de la superposition de strates sonores. Cette pensée harmonique ne relève d'aucun système, elle est relative aux goûts et esthétiques des différents musiciens qui s'adonnent à cette musique. Par contre, elle relève du régime autographique : autographique multiple dans le temps différé de la fixation sur bandes ou numérique, et autographique singulière dans le cas du temps réel d'une représentation concertante. La musique drone n'est jamais allographique : elle n'est pas écrite sur la partition.

A partir de cette définition il fut possible de comprendre la spécificité de l'approche de Palestine par rapport aux musiciens de l'école hypnotique de New York auxquels il est couramment rattaché. Palestine n'écrit pas sa musique, il l'a pensée comme éternellement en mouvement, vivante, et donc ne conçoit pas de la fixer sur papier. Il fut montré qu'il n'était pas le seul à concevoir ainsi l'objet musical : cette non fixation de ce dernier via le médium de la partition est commune aux musiciens drones et plus généralement aux musiciens pratiquant des musiques relatives au régime autographique (free-jazz ou improvisation libre pour l'autographie singulière ou la musique acousmatique pour l'autographie multiple).

Ainsi, la musique drone fut exposée dans toute sa spécificité et son originalité même s'il fut bien précisé qu'à l'instar de la musique minimaliste, elle tire ses influences profondes de la démarche expérimentale cagienne et de traditions musicales extra-occidentales comme celle de la musique hindoustanie dans le cas de Palestine.

Cette spécificité de la musique drone fut de nouveau mise en avant quand il a fallu la distinguer de certaines approches musicales issues de l'avant-garde européenne, qui partagent de véritables accointances esthétiques avec la musique drone, tout en étant ontologiquement différentes d'elle par le fait d'appartenir au régime allographique. Ainsi, même si de véritables ressemblances apparaissent au niveau

esthétique entre la musique drone et la musique spectrale ou la musique micro-tonale, ces deux dernières approches se démarquent fortement de la première du fait d'une poïésis tout à fait différente : Gérard Grisey ou György Ligeti écrivent l'intégralité de leur musique sur partition, ils gardent le contrôle absolu en tant que compositeur, ne laissant aucune place à une quelconque autonomie du matériau musical, se démarquant ainsi fondamentalement de la démarche drone. Il fut ainsi tranché dans cette thèse le conflit idéologique qui règne en musicologie depuis les années cinquante entre les tenants de l'esthétique d'œuvre, et ceux de l'esthétique du dispositif, qui pourrait se traduire par le conflit idéologique qu'existe entre les musiciens et musicologues post-cagiens et les musiciens et musicologues post-sériels. Les premiers considèrent les seconds comme prisonniers des résidus de la tradition écrite occidentale, les seconds reprochent aux premiers de ne plus faire de musique à partir du moment où ils renient tout ce qui la définissait jusqu'alors, rendant l'étude de telles approches musicales peu crédibles. En fait, cette thèse a montré que l'opposition n'est pas tant idéologique, puisque de chaque côté de l'océan, en Europe comme aux États-Unis, il existait cette volonté de renouveler la pensée musicale, ni même esthétique puisqu'il fut aussi montré que certaines pièces issues de l'esthétique d'avant-garde européenne possèdent de nombreuses similitudes au moment de leur réception avec des pièces issues de la pensée expérimentale post-cagienne (on pense par exemples aux similitudes entre certaines productions de Scelsi et de La Monte Young).

De fait, il apparaît clairement qu'aujourd'hui, le musicien/créateur a un panel de possibilités plus large qu'à n'importe quel autre moment connu de l'histoire humaine pour concevoir sa création : il peut choisir d'écrire sa musique et cela dans une multiplicité de langages (du langage classique aux nouvelles formes d'écritures contemporaines), plaçant son travail sous l'ordre du régime allographique, dans la continuité de la tradition écrite occidentale sans que cela soit forcément synonyme de soumission au passé : un tel musicien peut tout à fait décider de renouveler en profondeur l'approche du langage, construire un langage

même inédit, ce qui peut receler un potentiel de nouveauté tout à fait extraordinaire. Mais il garde un contrôle sur le matériel musical de son œuvre qui le place de ce point de vue dans une certaine continuité avec la tradition du compositeur occidentale, maître de son œuvre.

A l'autre extrémité de l'éventail, il peut également choisir de construire sa musique uniquement par le biais de la fixation sur support, via l'enregistrement en studio ou en home studio, dispositif de plus en plus fréquent en ce début de vingt-et-unième siècle. Il peut ainsi directement créer sa matière sonore ou enregistrer directement du matériel sonore issu d'une pratique instrumentale, en clair, il peut s'enregistrer directement sans écrire sa musique. Il s'agit assurément de la plus grande révolution que connut la musique occidentale depuis l'avènement de la partition et du langage solfégique car les nouvelles technologies ont permis à la musique savante occidentale puis populaire de se fixer autrement que par l'écrit, à travers des médiums de diffusion du son. Ainsi, la musique peut devenir autographique, et même des œuvres musicales ou des pratiques sonores autographiques simples qui ne peuvent exister que dans le temps de la représentation concertante, performantielle ou rituelle, peuvent être fixées, sous forme de disques ou de films qui fonctionnent comme une trace de ce qui fut. Cela était tout à fait impensable avant l'invention des dispositifs d'enregistrement.

De fait, il n'y a pas d'approche meilleure ou davantage légitime que l'autre, elles sont simplement irréductiblement et ontologiquement différentes. Mais lorsqu'arrive le moment d'analyser une œuvre relevant du régime autographique, il fut énoncé dans la thèse qu'il était peu commode d'y appliquer une analyse classique puisque cette dernière est davantage pensée à partir d'œuvres allographiques, et se base donc en premier lieu sur la partition.

C'est ainsi que fut montrée l'efficacité de l'approche heuristique dans le cas de la musique drone. En effet, à travers la reconstruction de l'œuvre *Schlingen-*

Blängen, nous avons pu dégager de véritables éléments d'analyse sans pour autant tenter de disséquer la pièce en partie ou en l'expertisant via un logiciel informatique, qui certes nous aurait informés sur des données objectives concernant l'œuvre (on pense à une analyse du spectre harmonique déployé pendant l'œuvre) mais qui n'aurait apporté aucune information quant à la poïétique de l'œuvre. En recréant l'acte poïétique de Palestine, après avoir fait les recherches nécessaires sur son vécu de musicien et la façon dont il concevait sa démarche, nous avons pu reconstruire la pièce dans toute sa dynamique poïétique, et ainsi appréhender l'œuvre sous l'angle musicologique. En recréant ainsi un niveau neutre à l'œuvre, en construisant une partition fictionnelle, la reconstruction heuristique a permis de l'appréhender académiquement, et ce malgré son caractère foncièrement non-académique, sans la déconnecter de la poïésis de son créateur, ce qu'aurait inévitablement causé une analyse, dépourvue de niveau neutre sur lequel s'appuyer.

Ainsi, en appliquant l'heuristique musicale initiée par Mandolini à la reconstruction de *Schlingen-Blängen*, il fut à la fois montré l'efficacité de l'approche heuristique et mis en lumière les saillances caractérisant l'œuvre de Charlemagne Palestine.

Nous arrivons au second temps de cette conclusion, consacré aux pistes de recherche qui furent envisagées mais qui n'ont finalement pas été explorées dans cette thèse. Penser une thèse, c'est avant tout faire des choix. Ainsi fut-il choisi de ne pas investiguer plusieurs pistes de recherche qui apporteraient avec certitude un éclairage supplémentaire sur l'œuvre pour orgue de Palestine mais qui nous auraient emmenés trop loin de notre problématique.

Sans avoir la volonté de l'exhaustivité, nous souhaitons exposer ici deux pistes de réflexions non développées dans ce mémoire mais qui mériteraient de l'être dans un travail ultérieur.

D'abord, pour revenir sur la question de l'analyse, elle n'a pas entièrement inopérante dans le cas de la musique drone, mais elle ne peut être suffisante pour toutes les raisons évoquées jusqu'à présent. Par contre, à la suite d'une reconstruction heuristique d'œuvre comme cela fut réalisé ici, elle peut devenir un complément d'informations de choix pour mieux comprendre les rouages de la pièce. Nous pensons à deux problématiques que l'analyse scientifique de *Schlingen-Blängen* pourrait investiguer, loin des problématiques soulevées par l'heuristique musicale. D'abord, la question d'acoustique physique ; il serait en effet tout à fait pertinent d'analyser ce qui se passe acoustiquement lors d'une représentation de la pièce. Même si cette préoccupation est très éloignée de Palestine, c'est par une étude d'acoustique physique de l'œuvre de Palestine que nous pourrions saisir objectivement ce qu'il se passe harmoniquement lors de la diffusion de la masse sonore produite par Palestine pendant son concert. Encore une fois, cette piste n'a pas été suivie en raison du fait qu'elle déconnecte l'œuvre de sa poétique, mais le sujet serait passionnant pour un acousticien ou un musicologue qui traiterait de problèmes relatifs aux effets acoustiques. A cette piste d'acoustique physique pourrait s'ajouter des questions d'ordres biologiques et physiologiques quant au fonctionnement de l'oreille, du cerveau et du système nerveux humain face à la réception d'une telle œuvre. Des recherches existent déjà pour interroger les effets de telle ou telle fréquence sur le corps ou le cerveau humain, notamment autour de la question du battement binaural⁵⁵⁸, effet découvert par Heinrich Wilhelm Dove en 1938, recherches démocratisées auprès du grand

⁵⁵⁸ « La théorie derrière les battements binauraux, c'est que si vous appliquez des ondes sinusoïdales de fréquences différentes à chaque oreille, un effet de battement est créé dans le cerveau lui-même, en raison du câblage interne du cerveau. Si, en présence de ces sons, vous vous détendez et laissez aller votre esprit, il se synchronisera naturellement avec la fréquence du battement. De cette façon il est possible de régler la fréquence de vos ondes cérébrales à des fréquences particulières que vous avez sélectionnées. » (Jim Peters, « SBaGen -- Binaural Beat Brain Wave Experimenter's Lab » (consulté le 22 juillet 2010), citation extraite de Wikipédia. Voir à ce sujet : CF. Lavalée, SA. Koren et MA. Persinger, « A quantitative electroencephalographic study of meditation and binaural beat entrainment », *J Alternative Complementary Med*, vol. 17, no 4, avril 2011, p. 351-5, ou H. Wahbeh, C. Calabrese, H. Zwickey et D. Zajdel, « Binaural beat technology in humans: a pilot study to assess neuropsychologic, physiologic, and electroencephalographic effects », *J Altern Complement Med*, vol. 13, no 2, mars 2007

public avec l'avènement des *digital drugs*, basées sur des continuums sonores (des drones) prévus pour agir sur les ondes cérébrales du cerveau. Les études sur le sujet sont encore balbutiantes et amènent à des résultats contradictoires mais elles montrent bien l'intérêt scientifique posé par de telles questions, intérêt que nous partageons dans la mesure où ce type d'effet sont a priori en jeu dans *Schlingen-Blängen*, et pourrait sûrement expliqué l'état psychique décrit en introduction de ce mémoire, lors des premières notes entendues de la pièce de Palestine. Mais cela est ici affirmé par pure intuition, car démontrer, par le biais de la neurophysiologie, que la musique de Palestine agit directement sur les ondes cérébrales via les drones sonores qu'il met en jeu serait une aventure intellectuelle passionnante mais qui dépasserait de loin le cadre de la musicologie et de nos compétences et concernerait davantage une équipe de chercheurs en neurophysiologie ; mais une collaboration avec une équipe de musicologues serait passionnante.

La deuxième piste qui ne fut pas exploitée dans cette thèse est la multiplicité des approches artistiques abordées par Palestine. En effet, si cela fut évoqué en diagonal dans le mémoire et que Palestine aborde le sujet dans l'entretien réalisé avec lui dans le cadre de cette thèse, le fait qu'il soit plasticien, performeur, vidéaste, en plus de sa pratique musicale ne fut pas réellement mis en avant. Pourtant, il y aurait de nombreuses choses à dire comme en témoignent les pensées suivantes d'Antonio Guzman :

« Pour qui connaît déjà ou pour qui découvre Charlemagne Palestine, le travail est comme le parcours : pluriel et hétérogène. [...] Cette pluralité du travail est introduite tôt chez Palestine et s'origine dans la pratique des trois expressions artistiques, la musique, la performance, et l'installation. Davantage encore, il n'y a pas ici d'équivalence entre les différences, aucune transcription de forme d'une expression à l'autre, pas plus qu'il n'y a concordance ou translation de modèle, transposition d'un art en un autre. La différence demeure dans la

divergence. Ainsi, sans convergence, la musique est ici une écriture de l'épure, austère et grave, une abstinence économe de mélodie, de cordes, d'instrumentations, de mouvement ; la musique est *monomorphique*, [...] lorsque les installations sont dépensières, des débauches bariolées, touffues et chargées d'une apparente et pittoresque innocence ; tandis que les performances sont encore des dépenses évidentes, mais cette fois, de tension et de violence, autant de catharsis du corps comme de l'esprit. A cette pluralité s'ajoute une hétérogénéité paradoxale de registres qui traverse chacune de ces formes d'expression. C'est ainsi que le travail manipule une différentielle, une dimensionnalité hétérogène, le sacré autant que le séculaire, le classicisme autant que le kitsch, le mystique autant que le populaire, le vif comme l'inanimé, le culturel comme le vulgaire, l'adulte et l'enfantin, le bon et le mauvais goût. La pluralité est davantage marquée, l'hétérogénéité plus distinctive, la pente plus glissante dans la différence entre les arts que Palestine a choisi pour s'exprimer. C'est un choix qui s'est acté entre les arts vivants et les arts plastiques, entre les arts du temps et ceux de l'espace, les arts dynamiques et les arts statiques, ceux de la succession et ceux de la simultanéité, du langage et du silence. »⁵⁵⁹

Guzman s'appuie sur la réflexion esthétique suivante :

« A l'aune de Lessing, de Hegel et de Schopenhauer, le concept de *la dénivelée* qu'Hubert a récemment énoncé entre les arts peut être pertinent ici. Comme il le préciserait, les différentes pratiques artistiques ne sont pas de niveau. Ni meilleure ni pire l'une que l'autre, mais simplement différentes, cette déclivité entre elles est un potentiel aux effets énergétiques que l'artiste exploite. C'est ainsi que l'on peut mieux penser le parcours créatif de Palestine, comme une circulation et comme un déplacement à travers trois arts qui diffèrent par leur forme, leur matière et par les effets qu'ils produisent [...] ; chez lui, un art ne se substitue pas à un autre, ne le supplante pas ; il n'y a pas de transfert ou d'échange ou de conversion ; on sent bien la distance qui sépare et distingue entre elles la musique, la performance et l'installation ; [...] Selon la classification et la généalogie des arts de Lessing et de Hegel [...] la musique de Palestine opère dans la seule et unique dimension de la temporalité. [...] Elle est unidimensionnelle, éphémère, fugitive, éthérée, sans autre matériau que le son et de ce fait elle est libre de la pesanteur, comme l'esprit. A l'opposé, les installations de Palestine relèvent de la sculpture. Comme le corps,

⁵⁵⁹ Antonio GUZMAN, « Let All The Children Boogie ; Blood On The Keyboards/ Brooklyn Boy/ Choir Boy/Golden Boy/ Old Boy/ Bad Boy : une préface » in, *Bordel Sacré*, Antonio GUZMAN dir., p. 17, 18.

elles prennent place dans les trois dimensions de l'espace empirique. Selon les mêmes différenciations entre les arts, elles possèdent une objectivité, elles comptent parmi les objets du monde, d'autant plus dans ce cas, en raison du nombre d'objets de celui-ci qu'elles comportent. Elles sont tridimensionnelles, fixes, matérielles et à matériaux, assujetties à la pesanteur. *La dénivelée* chez Palestine s'étend des arts de la mémoire à ceux de la contemplation, d'une à trois dimensions, de la subjectivité à l'extériorité, de l'intériorité qui s'attribue à la musique jusqu'à l'objectivité qui s'accorde au volume. Ce schéma n'a qu'une valeur opérationnelle, comme le préciserait encore Damisch, dès lors que le mouvement traverse le temps et l'espace et en est un élément constitutif, qui contribue à leur définition. C'est ainsi que les performances de Palestine, où il a souvent donné et payé de sa personne, se situeraient aussi bien sur les plans de l'esprit que du corps, de la subjectivité que de l'objectivité, chargées de temporalité et de spatialité. »⁵⁶⁰

Nous avons choisi d'étudier le champ musical parmi les différents domaines de production artistique qui intéressent Palestine, en pensant pouvoir légitimement séparer l'activité musicale de Palestine de ces autres activités puisque « chez lui, un art ne se substitue pas à un autre, ne le supprime pas ; il n'y a pas de transfert ou d'échange ou de conversion ; on sent bien la distance qui sépare et distingue entre elles la musique, la performance et l'installation », pour reprendre les mots de Guzman. En effet, l'activité musicale de Palestine, qui fut pleinement commentée et expliquée dans cette thèse semble de prime abord éloignée de ses installations et travaux plastiques, majoritairement basés sur l'utilisation de peluches, de jouets ou de poupées d'enfants. Ces activités semblent lointaines de la musique drone comme elle fut exposée dans ce mémoire et à la suite de Guzman, nous les rapprocherions davantage d'autres artistes aux travaux bien éloignés du domaine de la musique :

« Palestine n'est pas le seul artiste contemporain à faire recours à la figure de l'animal, ni le premier. A cet égard, on pense facilement à

⁵⁶⁰ Antonio GUZMAN, « Let All The Children Boogie ; Blood On The Keyboards/ Brooklyn Boy/ Choir Boy/Golden Boy/ Old Boy/ Bad Boy : une préface » in, *Bordel Sacré*, Antonio GUZMAN dir., p. 18, 21.

Joseph Beuys (la performance *Comment expliquer un tableau à un lièvre mort* de 1965 et celle avec un coyote, *I like america and America like me*, de 1974), [...] comme on peut aussi facilement penser aux pensionnaires empaillés d'Annette Messager, de 1971-1972 [...], il y a également : les chevaux de Kounellis, les vices et vertus du lièvre de Flanagan, les facéties canines de Wegman, les zootropes de l'artificielle histoire naturelle de Joan Fonctuberta de *Fauna*, [...], les statuettes en porcelaine de Jeff Koons, [...] les hybrides taxidermistes de Damien Hirst, le chat d'Alain Séchas, les rats de Katharina Fritsch à la Biennale de Venise de 1999, les porcs de Carsten Höller et de Rosemarie Trockel à la Documenta de 1997, le pingouin, le cheval et le rhinocéros chez Xavier Veilhan, les ménageries allégoriques de la représentation d'Olivier Richon ou de Karen Knorr, pour citer quelques exemples parmi les plus connus. »⁵⁶¹

Il est clair qu'investiguer de telles pistes de réflexions aurait emmené le propos de ce mémoire bien loin de la musicologie et il a pu sembler raisonnable de s'en tenir à la dimension sonore du travail de Palestine. Pourtant, par rapport à son travail, Palestine affirme : « ce n'est pas seulement du son, c'est ce "*gestalt*", cette œuvre d'art totale. »⁵⁶² Et en effet, il faut bien admettre qu'il serait logique de percevoir une œuvre comme *Schlingen-Blängen* dans son ensemble, et non seulement sous son aspect sonore comme cela fut pensé lors de sa reconstruction heuristique. En effet, pendant la représentation de l'œuvre, il y a acte d'installation puisque Palestine installe tout autour de l'orgue des peluches, qui ne font pas office de décoration. Elles sont une partie intégrante de la performance de Palestine, qui peut ainsi être nommée du fait que le concert ne revête pas uniquement une dimension concertante : il y a concert mais aussi installation et même performance à la fois, dans la mesure où Palestine *performe* son processus en direct, il ne l'interprète pas, dans la lignée de ses performances basées sur le corps ou la voix. Ainsi, une œuvre comme *Schlingen-Blängen* met en jeu dans sa poïésis d'autres dimensions que celle du sonore, et en ce sens il serait pertinent d'investiguer plus

⁵⁶¹ Antonio GUZMAN, « Let All The Children Boogie ; Blood On The Keyboards/ Brooklyn Boy/ Choir Boy/Golden Boy/ Old Boy/ Bad Boy : une préface » in, *Bordel Sacré*, Antonio GUZMAN dir., p. 22.

⁵⁶² Charlemagne PALESTINE, in Anne MAREGIANO, « The Golden Sound », 2011.

en profondeur les autres pratiques artistiques de Palestine, même si analyser le lien qui existerait profondément entre les différentes pratiques de Palestine entraînerait le chercheur s'attendant à cette tâche loin de la musicologie, l'amenant davantage vers les sentiers de l'esthétique et de l'histoire de l'art. De plus, fonder une théorie permettant un rapprochement entre ces pratiques pourrait être un sujet de thèse en soi tant le projet semble complexe ; analyser la musique de Palestine est déjà une tâche périlleuse pour toutes les raisons qui furent évoquées dans cette thèse, et il semblerait que ce travail d'analyse ne soit pas plus simple en ce qui concerne les autres pratiques de Palestine, comme les mots suivants de Guzman permettent de l'envisager :

« [...] La théorie et l'analyse appartiennent au monde tranquille et équilibré du rêve apollinien. Ce qui représente ici un autre paradoxe, et non des moindres, que celui de tenter de les appliquer à ce travail qui y a si peu recours. [...] La confusion de références de Palestine, le mélange de genres chez lui, la diversité de pratiques artistiques, noient à terme toute apparence d'individuation ou de distinction, de clarté ou de limpidité formelle. »⁵⁶³

En somme, il faudrait faire avec les œuvres de Palestine relatives aux installations, à la performance et à la vidéo, le même type de travail que celui fourni dans cette thèse : identifier et placer ces pratiques dans leurs contextes de développement pour ensuite les appréhender de la façon la plus pertinente en fonction des conclusions préalablement dégagées. Ce travail, passionnant en soi, dépasse largement les frontières de la musicologie et nos compétences actuelles mais pourrait tout à fait être accompli par une équipe de chercheurs, experts de ces différentes pratiques artistiques, se réunissant autour de ce projet. Une fois que chacune de ses pratiques artistiques aura été expertisées, il faudrait alors concevoir une théorie qui permettrait de les articuler ensemble pour *in fine* analyser le travail de Palestine dans son entièreté, sans séparer sa dimension

⁵⁶³ Antonio GUZMAN, in *Bordel Sacré*, « préface », *op. cit.*, p. 26.

sonore de sa dimension visuelles ou physique. Ce travail nous occuperait pour une seconde thèse toute entière.

Ces deux limites de ce travail de thèse montrent la richesse de l'approche artistique de Palestine, qui transcende les frontières entre disciplines artistiques et approches poïétique. En ce sens, l'œuvre de Palestine est une preuve de la volonté de toute une génération d'artistes, qui au XX^e siècle ont décidé de tenter d'abolir la frontière entre l'art et la vie, et de décloisonner les pratiques artistiques au profit d'une approche neuve, faisant fi des règles et des codes du passé.

Enfin, arrive le moment de montrer les perspectives à venir qu'entrouvrent ce mémoire de thèse. D'abord, concernant la musique de Charlemagne Palestine, on peut sans en douter affirmer que la méthode heuristique s'appliquerait tout à fait à d'autres œuvres que *Schlingen-Blängen*. *Strumming music* par exemple pourrait se prêter à merveille à une reconstruction heuristique fondée sur l'élaboration d'un niveau neutre pour l'œuvre. La méthode fonctionnerait également pour une pièce réalisée via un synthétiseur analogique. Retracer le processus poïétique d'une telle œuvre semble d'ailleurs être une approche tout à fait complémentaire de l'analyse des spectres via les sonagrammes. En effet, comment mieux appréhender une œuvre élaborée via synthétiseur analogique qu'en tentant de la refaire ? Se réapproprier le geste compositionnel dont émane l'œuvre permet à la fois de cerner la volonté de son créateur mais aussi de comprendre le fonctionnement et la spécificité de certains instruments, spécifiques à la seconde partie du vingtième siècle comme les synthétiseurs analogiques. Grâce à la méthode heuristique, il semble plausible d'envisager l'intégralité du travail musical de Palestine.

Au-delà de Palestine, il apparaît que l'approche heuristique peut être pertinente dans de nombreux autres cas. En fait, dès lors que l'œuvre manque d'un niveau

neutre, l'approche heuristique semble être la méthode la moins « brutale » pour tenter d'aborder une œuvre, dans la mesure où elle n'opère pas de séparation entre poïétique et esthétique de l'œuvre, qu'elle tente d'articuler ensemble, au service de la création d'un niveau neutre, comme nous l'avons fait pour *Schlingen-Blängen*. Ainsi, de nombreuses perspectives s'ouvrent à nous : l'heuristique musicale paraît apte à aborder l'improvisation libre, puisqu'elle se caractérise également par l'absence de niveau neutre, et une création instantanée du discours musical. On pense également au free-jazz qui, s'il possède parfois des bribes de niveau neutre pour l'exposition des thèmes de certains morceaux, se construit en grande partie via des improvisations, difficilement analysables puisque toujours changeantes et jamais fixées dans la partition. Alors, l'heuristique musicale pourrait y prendre toute sa place afin de combler les manques de l'analyse. On pense aussi aux musiques acousmatiques, souvent dépourvues de niveau neutre, souvent appréhendées via des méthodes d'analyse traditionnelles, et qui pourtant mériteraient sûrement d'être appréhendées avec cette volonté de ne pas séparer poïétique du compositeur et réception esthétique de l'auditeur et donc du musicologue qui analyse l'œuvre. Enfin, l'heuristique peut même sembler opérante dans le cas des musiques amplifiées issues du studio, nous pensons en premier lieu au rock et à ses innombrables dérivés mais cette pensée s'applique à l'intégralité des musiques de studio. Dans la plupart des cas, ces musiques se passent aussi de niveau neutre et lors de leur poïétique, tout se transmet par l'oralité et se retrouve directement fixé sur support via le studio sans qu'une partition ne fût réalisée (cette dernière est souvent pensée *a posteriori* lorsque le morceau de tel groupe ou tel artiste devient célèbre, afin de proposer au public lecteur de partitions la possibilité d'interpréter le morceau).

Cette pensée est vertigineuse si on prend en compte le fait qu'il existe un nombre incalculable de productions musicales issues du studio ; et donc l'heuristique se trouve davantage apte à appréhender ces innombrables productions par rapport à

l'analyse classique, orpheline de niveau neutre, mais qui resterait reine pour appréhender les musiques allographiques, du passé comme contemporaines.

De fait , il semblerait bien que nous ayons affaire à un véritable changement de paradigme musicologique en ce début de vingt-et-unième siècle, et ce changement est très bien expliquée dans le commentaire suivant d'Emmanuel Parent relatif à l'ouvrage *Musique, une très brève introduction*, du musicologue britannique Nicholas Cook :

« La tradition de pensée héritée du XIXe siècle ne rendant pas justice à la diversité des pratiques et des expériences désignées par le mot « musique », Cook commence par déconstruire la doxa soutenant l'hégémonie de la musique classique par un « retour à Beethoven » (chapitre 2). Après un rappel historique sur la construction de la subjectivité musicale bourgeoise (l'autonomisation de la musique, l'institution du concert, l'idée de génie, de contemplation, la capacité de la musique à transcender le temps et l'espace pour devenir un objet désincarné, etc.), l'auteur s'arrête un long moment sur cette curieuse invention du XIXe siècle : le « musée musical ». L'idée de canon, de répertoire ou encore d'un « musée imaginaire » où il faudrait absolument conserver les chefs-d'œuvre de notre patrimoine coïncide historiquement, au moment de la mort de Beethoven, avec l'avènement de la catégorie de « grande » musique, et permet de séparer les objets « du contexte dans lequel ils étaient employés et mis en valeur pour pouvoir les juger d'après un critère de beauté intrinsèque, unique et universel »[...]. Ce canon consiste dans la transformation de quelque chose que l'on fait en quelque chose que l'on connaît. Ce parti pris trouvera sa pleine expression dans une esthétique qu'on pourrait qualifier d'optico-centrée, dans la mesure où elle situe l'essence de l'œuvre musicale non pas dans sa réalisation sonore mais dans la partition. Or, l'auteur nous rappelle qu'une telle conception conduit à faire de la musique un « objet imaginaire » (chapitre 4) et nourrit le fantasme d'une œuvre idéale que son interprétation ne ferait que trahir. Pour Cook, il semble clair que sans « réalisation mondaine », une telle œuvre n'existe tout simplement pas. La notation écrite est une médiation nous permettant de vivre la musique en l'arrachant à l'expérience du temps vécu, celui de l'interprétation. L'altération que constitue cette représentation écrite est pourtant nécessaire, c'est en quelque sorte la condition d'une pratique réflexive sur la musique, d'une ethno-théorisation qui n'est évidemment pas l'apanage de la seule culture occidentale. En effet, « toutes les cultures musicales sont fondées sur la représentation, qu'elle soit notationnelle, gestuelle, ou autre »[...]. Mais l'écueil dans lequel semble avoir sombré la tradition classique est de confondre cette médiation avec l'expérience même de la musique qu'elle

était censée représenter. D'où cette critique par Cook du musée imaginaire qui repose finalement sur une confusion entre l'objet de représentation et l'expérience temporelle. Pour des raisons remontant au XIXe siècle et à la formation de la discipline sur le modèle de la philologie, la place occupée par l'étude de textes écrits en musicologie (j'entends la musicologie de la musique classique occidentale) est démesurée et n'aborde qu'un aspect seulement de la fabrique musicale. L'une des tâches que la musicologie doit encore accomplir aujourd'hui est de traiter de la musique en tant que performance — ce qui revient à dire la musique telle qu'elle est vécue dans la vie de tous les jours par pratiquement tout le monde (à l'exception des musicologues, serait-je tenté de rajouter) [...]. Mais l'originalité de sa position repose sur un certain art de la nuance. Il ne rejette pas en effet toute analyse de la musique dans sa dimension d'œuvre fixée, mais note que la musique occidentale tend très fortement par son histoire à se rapprocher d'une esthétique de la seule représentation. Il la considère dès lors comme « une magnifique exception » et non comme un modèle à partir duquel juger le reste des productions musicales. Dans cette optique, elle reste une « interprétation de » alors que les musiques populaires modernes ou d'autres traditions orales sont des « interprétations », tout court. Voilà pourquoi il est souvent vain de vouloir les analyser avec les méthodes traditionnelles de la musicologie. Au contraire, c'est la musique classique qui a grand besoin d'être étudiée selon le prisme de la performance, et en ce sens la musicologie classique aurait beaucoup à apprendre de l'ethnomusicologie ou des « popular music studies.»⁵⁶⁴

Parent, en commentant la pensée de Cook, met en avant la place prépondérante que prend la partition dans l'approche musicologique et analytique classique de la musique. Pour reprendre ses mots, « ce parti pris [...] situe l'essence de l'œuvre musicale non pas dans sa réalisation sonore mais dans sa partition » qui selon lui n'est autre « qu'une médiation nous permettant de vivre la musique en l'arrachant à l'expérience du temps vécu, celui de l'interprétation. » Or, « l'écueil dans lequel semble avoir sombré la tradition classique est de confondre cette médiation avec l'expérience même de la musique qu'elle était censée représenter ». Ces propos corroborent ce qui fut dit dans cette thèse lorsque nous avons expliqué que l'analyse musicologique se trouve dépourvue en l'absence de partition à analyser

⁵⁶⁴ Emmanuel PARENT, « Nicholas COOK. *Musique, une très brève introduction* », *Volume !* [En ligne], 5 :1 | 2006, mis en ligne le 15 septembre 2008, consulté le 30 septembre 2016. URL : <http://volume.revues.org/678>.

et par conséquent, elle se retrouve quasiment inapte à appréhender des formes musicales comme *Schlingen-Blängen*, dépourvues de niveau neutre. « Voilà pourquoi il est souvent vain de vouloir les analyser avec les méthodes traditionnelles de la musicologie », sont évoquées ici les musiques de traditions orales et les musiques populaires modernes, ce qui renvoie directement à *Schlingen-Blängen* dans la mesure où il fut constaté dans ce travail que la poïétique de l'œuvre de Palestine correspond davantage à ces deux familles d'objets musicaux qu'à la famille de la musique écrite. (la dimension orale de la musique de Palestine s'explique par la dimension rituelle qu'il donne à ses œuvres, rituel tribal de sa propre invention, quant au lien avec les musiques populaires modernes, il est évident si on met en parallèle les techniques d'utilisation du studio communes aux musiques relevant du régime autographique multiple).

Si le travail de Palestine était une exception, on pourrait se dire qu'il n'y a pas obligation de renouveler les outils musicologiques. Le problème, c'est qu'aujourd'hui, seule une minorité de musique relève du régime allographique alors qu'une immense majorité relève du régime autographique singulier ou multiple : toutes les musiques de tradition orale, une grande majorité des musiques électroniques et électroacoustiques, une grande majorité des musiques amplifiées, les musiques improvisées, drone, noise ou *ambient*, le free-jazz, le hip-hop etc... sont autant de musiques relevant du régime autographique singulier ou multiple que l'analyse musicologique semble inapte à cerner alors que par définition, la musicologie se doit de se doter d'outils capable d'étudier « la musique ou toutes les musiques » et non pas « la musique occidentale écrite » qui se situe, pour voir large, de l'avènement de l'écriture neumatique sous l'ère du Pape Grégoire jusqu'à l'invention de la fixation sur support ou de l'électronique au vingtième siècle. Certes, cette période de la musique en occident représente une « magnifique exception » pour reprendre le terme de Cook, mais une science ne peut se prétendre comme telle si elle ne s'occupe que de l'exception, et non de la règle générale. Or, à l'échelle mondiale, la musique n'est pas fixée dans la

partition, encore moins pendant notre ère contemporaine qui connaît en occident un véritable regain des pratiques musicales dépourvues de niveau neutre.

Cet écueil dans lequel est tombée la musicologie est dû selon Cook au fait que cette dernière s'est construite au XIX^e siècle sur le modèle de la philologie et donc laisse une place disproportionnée à l'étude des textes écrits. Pour palier à ce problème, Cook propose de remettre au cœur de la réflexion musicologique la notion de « performance », au sens de reprendre en considération la façon dont la musique est vécue par le musicien créateur mais aussi par le public non spécialiste, « dans la vie de tous les jours » et il propose que la musicologie reprenne en compte cette dimension de l'expérience vécue de la musique.

Cette réflexion de Cook fut découverte par nous tardivement dans le processus d'élaboration de cette thèse, mais trouve toute sa place dans cette conclusion. En effet, comment ne pas associer la démarche de l'heuristique musicale avec cette volonté de réintroduire dans le discours musicologique tout ce que ne peut pas nous apprendre l'étude la partition. Il y a certes bien longtemps que des sociologues, des philosophes ou des historiens d'art, et même des experts en marketing ou en communication se penchent sur les questions relatives aux musiques populaires modernes ou aux nouvelles formes émergentes d'expressions musicales passant par le numérique ou l'internet. Mais c'est dommageable de constater que c'est le musicologue qui peine le plus à appréhender ces nouveaux objets musicaux, empêtré dans l'impasse d'une méthodologie d'analyse obsolète car fondée sur l'étude de la partition, qui est de plus en plus absente du processus créatif des œuvres contemporaines. Nous voici dès lors face à un choix : soit la musicologie décide de délaisser la majorité des pratiques musicales contemporaines, de fait son appellation même deviendrait presque absurde, ou bien faudrait-il préciser qu'il s'agit de l'étude des musiques allographiques. Soit la musicologie se dote de nouveaux outils pour appréhender dans toute sa diversité les nouvelles approches du fait musical mises à jour en ce début du vingt-et-unième siècle.

Ainsi, la musicologie pourra investiguer des champs aussi diverses que ceux des musiques expérimentales, des musiques populaires modernes amplifiées ou acoustiques, des musiques électroniques, des musiques improvisées, des installations ou des performances sonores etc ; sans y appliquer les préjugés relatifs à l'étude de la musique écrite occidentale.

Nous avons dans cette thèse tenté humblement d'apporter à la musicologie l'un de ces nouveaux outils, en présentant l'heuristique musicale et sa pertinence dans le cadre de l'étude d'une œuvre telle que *Schlingen-Blängen*. Cette outil, encore jeune, semble pourtant être celui qui puisse au mieux aborder l'œuvre du musicien new-yorkais, bruxellois d'adoption. En tout cas, il aura fallu attendre 2017 et l'exploitation de cet outil musicologique proposé par Ricardo Mandolini pour qu'en France, une thèse sur Charlemagne Palestine voit le jour, alors qu'il fut nettement identifié dans ce mémoire qu'il est l'un des pionniers d'un courant musical à part entière, la musique drone, courant qui existe depuis les années soixante, preuve s'il en fallait encore de la crise que connaît actuellement la musicologie classique. En effet, comment est-ce possible qu'il ait fallu attendre plus de quarante ans pour que la musique d'un pionnier tel que Palestine soit abordée au sein d'une thèse de doctorat ? Pourrions-nous imaginer en médecine ou en physique, par exemple, qu'un sujet soit abordé et traité plus de quarante années après sa mise à jour expérimentale ?

Cela montre bien l'absolue nécessité pour la musicologie de se doter de nouveaux outils comme cela fut annoncé en introduction de ce mémoire de thèse, et c'est ce qui fut tenté d'être fait ici, afin de rendre à Charlemagne ce qui est à Charlemagne, le droit d'affirmer pleinement le fait de ne pas être un musicien minimaliste, ni d'être compositeur, ni même d'être simplement musicien. Il peut revendiquer haut et fort se sentir davantage sculpteur sonore ou architecte sonore, performeur ou alchimiste, qu'importe, c'est au musicologue de faire la part des choses. Et en tant que musicologue, nous pensons qu'une pièce pour orgue, pionnière d'une

démarche musicale inscrite dans le temps depuis une cinquantaine d'années, méritait pleinement d'être étudiée sous le prisme de la musicologie, n'en déplaise au non-académisme de son créateur, ou à la réticence des musicologues ancrés dans une approche passéiste du fait musical.

L'absence dans la littérature musicologique d'une réflexion sérieuse et solide au sujet de Charlemagne Palestine était un manque, peut-être même une erreur. Il fut tenté dans cette thèse, remplie d'imperfections, et forcément incomplète pour les raisons évoquées dans cette conclusion, de combler ce manque et de réparer cette erreur, en redonnant à l'œuvre de Palestine la place qu'elle mérite vraiment dans l'histoire de la musique contemporaine. Il s'agit d'une œuvre pionnière et fondamentale d'un courant musical spécifique, la musique drone. Et la quête du « son d'or », si chère à Palestine, et si sublimement mise en son dans *Schlingen-Blängen*, est la plus belle métaphore de cette approche musicale révolutionnaire, partie pour s'inscrire durablement dans le paysage musical contemporain et à venir.

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages généraux

ADORNO Theodor W., *Théorie esthétique*, (trad. fr. par Marc Jiménez), Paris, Klincksieck, 1995

ARISTOTE, *La Morale ou Ethique à Nicomaque*, trad. M. Thurot, Livre VI (1140b), Paris, Éd. Firmin Didot, 1824

ARISTOTE, *Poétique*, trad. Michel Magnien, Librairie Générale Française, 1990

BAILEY Derek, *L'improvisation: sa nature et sa pratique dans la musique*, Paris, Outre-Mesure, 1999

BAYER Francis, *De Schoenberg à Cage: essai sur la notion d'espace sonore dans la musique contemporaine*, Paris, Klincksieck, 1981

BLESSER Barry, SALTER Linda-Ruth, *Spaces speak, are you listening? Experiencing aural architecture*, Cambridge [Massachusetts], MIT Press, 2007

BOUCOURECHLIEV André, *Le langage musical*, Paris, Fayard, 1999

BRECHT George, *Chance Imagery*, New York, Something Else Press, 1966

BUSONI Ferruccio, *L'esthétique musicale*, textes réunis et présentés par Pierre Michel, Paris, Minerve, 1990

CARDEW Cornelius, *Treatise Handbook*, Londres, Editions Peters, 1971

CASTORIADIS Cornelius, *L'institution imaginaire de la société*, Paris, Editions du Seuil, 1975

CAUX Daniel, *Le silence, les couleurs du prisme & la mécanique du temps qui passe*, Paris, Editions de l'éclat, 2009

CHARLES Daniel, *Gloses sur John Cage*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1978

CHARLES Daniel, *Le temps de la voix*, Paris, Jean-Pierre Delarge, 1978

CHARLES Daniel, *La fiction de la postmodernité selon l'esprit de la musique*, Paris, PUF, 2001

CORBIN Henri, *Corps spirituel et terre céleste, de l'Iran mazdéen à l'Iran Shi'ite*, Paris, Editions Buchel/Chastel, 1979

COWELL Henry, COWELL Sidney, *Charles Ives and his Music*, New York, Oxford University Press, 1955

DAVIES Stephen, *Musical Works & Performances*, Oxford, Clarendon Press, 2001

FORSYTH Michael, *Architecture et musique. L'architecte, le musicien et l'auditeur du XVII^e siècle à nos jours*, Liège, Pierre Mardaga, 1985

FRANCASTEL Pierre, *Art et Technique*, Paris, Denoël, 1956

GIRARD Johan, *Répétitions. L'esthétique musicale de Terry Riley, Steve Reich et Philip Glass*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2010

GOODMAN Nelson, *Langages de l'art*, (trad. fr. par Jacques Morizot), Nîmes, Jacqueline Chambon, 1990

GOODMAN Nelson, ELGIN Catherine Z., *Reconceptions en philosophie, dans d'autres arts et dans d'autres sciences*, (trad. fr. par Jean-Pierre Cometti et Roger Pouivet), Paris, Presses Universitaires de France, 1994

JAIRAZBHOY Nazir, *The rags of north indian music : their structure and evolution*, Bombay, Popular Prakachan, 1995

JARRETT Michael, *Sound Tracks : A Musical ABC, Volumes 1-3*, Temple University Press, 1998

KANT Emmanuel, *Critique de la raison pure*, trad. Alain Renaut, Paris, Flammarion, 2001

LELONG Stéphane, *Nouvelle Musique*, Paris, Editions Balland, 1996

LEVITIN Daniel, *De la note au cerveau. L'influence de la musique sur le comportement*, trad. fr. par Samuel Sfez, Paris, Editions Héloïse d'Ormesson, 2010

MACHART Renaud, *John Adams*, Paris, Actes Sud, 2004

MANDOLINI Ricardo, *Heuristique musicale. Contributions pour une nouvelle discipline musicologique*, Le Vallier, Editions Delatour France, 2012

- MERTENS Wim, *American Minimal Music*, Londres, Kahn et Averill, 1988
- NATTIEZ Jean-Jacques, *Fondements d'une sémiologie de la musique*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1975
- NYMAN Michael, *Experimental music, Cage et au-delà*, Paris, Editions Allia, 2005
- PARDO SALGADO Carmen, *Approche de John Cage. L'écoute oblique*, Paris, L'Harmattan, 2007
- PLATON, *République*, (trad. fr. E. Chambry), Paris, Les belles lettres, 5^e édition, 1961
- POTTER Keith, *Four Musical Minimalists : La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000
- ROCKWELL John, *All American Music. Composition in the Late Twentieth Century*, New York, Alfre A. Knopf, 1983
- ROUGET Gilbert, *La musique et la transe*, Paris, Gallimard, 1990
- RUSSOLO Luigi, *L'art des bruits (Manifeste futuriste, 1913)*, Paris, Editions Allia, 2003
- SCHWARZ Robert K. , *Minimalists*, Londres, Phaidon Press, 1996
- SHATTUCK Roger, *Les primitifs de l'avant-garde*, Paris, Flammarion, 1997
- SOLOMOS Makis, *De la musique au son. L'émergence du son dans la musique des XX^e-XXI^e siècles*, Presses universitaires de Rennes, 2013
- STRICKLAND Edward, *Minimalism, Origins*, Bloomington et Indianapolis, Indiana University Press, 1993
- TOOP David, *Ocean of sound. Ambient music, mondes imaginaires et voix de l'éther*, trad. Arnaud Réveillon, Paris, Kargo, 2000
- VON DER WEID Jean-Noël, *La musique du XXe siècle*, Paris, Hachette, 2010
- VON HELMHOLZ Hermann, *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*, Braunschweig, 1863 (Fac-similé de l'édition française (1868) : *Théorie physiologique de la musique fondée sur l'étude des sensations auditives*, (trad. fr. par M. G. Guérault), Paris, Editions Jacques Gabay, 1990

Études monographiques

COLLECTIF (sous la dir. d'Antonio Guzman), *Bordel Sacré*, Londres, Valenciennes, Black Dog Publishing limited/Éditions de l' Aquarium agnostique, 2003

COLLECTIF, *Writings on Glass: Essays, Interviews, Criticism*, textes réunis et présentés par Richard Kostelanetz, New York, Schirmer Trade Books, 1997

COLLECTIF, (sous la dir. de Jacques Bouët et Makis Solomos), *Musique et Globalisation : musicologie-éthnomusicologie*, Paris, L'Harmattan, 2011

COTT Jonathan, *Conversations avec Stockhausen*, Paris, J.-C. Lattès, 1979

RIGONI Michel, *Stockhausen...un vaisseau lancé vers le ciel*, Lillebonne, Millénaire III, 1998

Écrits d'artistes

BOULEZ Pierre, *Penser la musique aujourd'hui*, coll. Tel, Paris, Gallimard, 1963

BOULEZ Pierre, *Jalons (pour une décennie)*, Paris, Christian Bourgois, 1989

CAGE John, « Lecture on nothing », in *Silence*, Middletown (Connecticut), Wesleyan University Press, 1961

CAGE John, *Silence*, Cambridge, Massachusetts et Londres, MIT Press, 1967

CAGE John, « [memoir] » (1966), in *John Cage. An Anthology*, textes réunis et présentés par Richard Kostelanetz, New York, Da Capo Press, 1991

ENO Brian, « Ambient Music » (1978), in ENO Brian, *Une année aux appendices gonflés. Journal*, trad. fr. par Jean-Paul Mourdon, Paris, Le serpent à plumes, 1998

GRISAY Gérard, *Écrits ou l'invention de la musique spectrale*, édition établie par Guy Lelong avec la collaboration d'Anne-Marie Réby, Paris, Musica Falsa, 2008

MURAIL Tristan, « La révolution des sons complexes », *Actes de la semaine de*

musique contemporaine, Académie de France à Rome et France Culture, 1982

MURAIL Tristan, *Modèles et Artifices*, textes réunis par Pierre Michel, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2004

NONO Luigi, « L'itinéraire de *Prometeo* » (1985), in Luigi Nono, *Écrits*, réunis par Laurent Feneyrou, Paris, Christian Bourgois, 1993

REICH Steve, *Écrits et entretiens sur la musique*, trad. fr. par Bérénice Reynaud, Paris, Chistian Bourgois, 1981

REICH Steve, *Music as a Gradual Process* (essai dans notes de programme), 1970, texte publié pour la première fois (1968) dans le catalogue de l'exposition *Anti-Illusion: Procedures/Materials*, Marcia Tucker and James Monte, Whitney Museum of American Art, New York, 1969 (infos dispos sur <https://davidsquiresmusic.files.wordpress.com/2014/08/reich-writings-on-music.pdf>)

SCELSI Giacinto, *Les anges sont ailleurs...*, textes inédits recueillis et commentés par Sharon Kanach, Arles, Actes Sud, 2006

VARESE Edgard, *Écrits*, Paris, Christian Bourgois, 1983

XENAKIS Iannis, *Musique, architecture*, Paris, Casema/poche, Mutations-Orientations, 1971

XENAKIS Iannis, « Préface », in Sergio Ferro, Chérif Kebbal, Philippe Potié, et Cyrille Simmonet, *Le Corbusier, Le Couvent de la Tourette*, Marseille, Parenthèses, 1987

XENAKIS Iannis, « Le monastère de la Tourette » (1984), in *Musique de l'architecture*, textes, réalisations et projets architecturaux choisis, présentés et commentés par Sharon Kanach, Marseille, Editions Parenthèse, 2006

YOUNG La Monte, ZAZEELA Marian, *Selected Writings*, New York, George Wittenborn, 1970

Entretiens d'artistes

GRISEY Gérard, « Tempus ex machina », in *Entretemps*, n°8, 1989

LIGETI György, *Ligeti in Conversation*, Londres, Eulenburg Books, 1983
(entretien avec Péter Várnai)

MURAIL Tristan, « Question de cible », in *Entretemps*, n°8, 1989

PALESTINE Charlemagne, in *Revue et Corrigée*, n°28. 1996

REICH Steve, entretien accordé à *Artpress*, n°359, septembre 2009

XENAKIS Iannis, *Musiques formelles*, in *Revue Musicale*, n°253-254, 1963
(réédition: Paris Stock, 1981)

Articles dans revues universitaires et spécialisées

BOISSIÈRE Anne, *Adorno, la vérité de la musique moderne*, Villeneuve d'Asq, Presses universitaires du Septentrion, 1999

BONNET François, PELE Gérard, « Experimentum, note sur l'essai, l'épreuve », in *Tacet*, n°2, *L'expérimentation en question* (sous la dir. de Matthieu Saladin), Mulhouse, Les presses du réel, 2012

CAUX Daniel, « Cette musique que l'on dit "répétitive" », in *Musique en jeu* n°26, 1977

CITRON Pascale, « Continuum sonore et schèmes de structuration », in *Cahiers de philosophie du langage*, n°3, «Musique, rationalité, langage. L'harmonie : du monde au matériau», (sous la dir. de Makis Solomos, Antonia Soulez et Horacio Vaggione), 1998

DAVIES Stephen, « Music », in *The Oxford Handbook of Aesthetics*, Oxford, Oxford University Press, 2003

FELDMAN Morton, « Between Categories », in *The Composer I:2*, Londres, septembre 1969

FOX Christopher, « Après Einstein, la succession minimaliste », in *Contrechamps* n°6, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1986.

JOHNSON Tom, « La Monte Young, Steve Reich, Terry Riley, Philip Glass », in *The Voice of New Music, New York City 1972-1982, A Collection Of Articles Originally Published In The Village Voice*, 2002, Paris, Editions 75, 1989 (première édition)

JOHNSON Tom, « What Is Minimalism Really About? », in *The Voice of New Music, New York City 1972-1982, A Collection Of Articles Originally Published In The Village Voice*, 2002, Paris, Editions 75, 1989 (première édition)

LAJOINE Vincent, « Impasses », in *Revue d'Analyse Musicale*, numéro spécial « Les réimpressions choisies », 1985-1993.

LAVALLEE CF., KOREN SA., PERSINGER MA., « A quantitative electroencephalographic study of meditation and binaural beat entrainment », in *Journal of Alternative Complementary Medecine*, vol.17, no.4, avril 2011

MUSICO Umberto Vincenzo, in *Cahiers Recherche/Musique*, n°6, «Le pouvoir des sons», enquête réalisée par Elisabeth Dumaurier, Paris INA/GRM, DUMAURIER Elisabeth, enquête publiée dans *Cahiers Recherche/Musique*, n°6, «Le pouvoir des sons», Paris INA/GRM, 1978

NATTIEZ Jean-Jacques, « La sémiologie dix ans après », in *Revue d'analyse musicale*, numéro spécial «Les réimpressions choisies», 1985-1993,

SADAÏ Yizhak, « Analyse musicale : pour l'œil ou pour l'oreille ? », in *Revue d'analyse musicale*, numéro spécial «Les réimpressions choisies», 1985-1993

SALADIN Matthieu, « L'expérimentation comme questionnement », introduction in *Tacet*, n°2, *L'expérimentation en question*, Matthieu Saladin (sous la dir. de), Mulhouse, Les presses du réel, 2012

STOCKHAUSEN Karlheinz, « *Momentform*. Nouvelles corrélations entre durée d'exécution, durée de l'œuvre et moment », in *Contrechamps*, n°9, 1988

WAHBEH H., CALABRESE C., ZWICKEY H., ZAJDEL D., « Binaural beat technology in humans: a pilot study to assess neuropsychologic, physiologic, and electroencephalographic effects », in *J Altern Complement Med*, vol. 13, no.2, mars 2007

WOLFF Christian, *New and Electronic Music in Audience*, vol. 5, n°3, Été 1958.

YOUNG La Monte, ZAZEELA Marian, « La Monte Young : "créer des états psychologiques précis" », publié pour la première fois dans *L'art vivant*, n°30, août 1970

Contributions dans ouvrages collectifs

ADORNO Theodor W., « Vers une musique informelle », in *Quasi una fantasia*, (trad. fr. par Jean-Louis Leleu), Paris, Gallimard, 1982

AGUILA Jésus, préface dans Ricardo Mandolini, *Heuristique musicale. Contributions pour une nouvelle discipline musicologique*, Le Vallier, Editions Delatour France, 2012, p. I.

BAYLE François, « Entretiens de Makis Solomos », in François Nicolas (sous la dir. de), *Les enjeux du concert de musique contemporaine*, Paris, Cdmc-Entretiens, 1997

CARLES Philippe, « Le son du jazz. Entretien de François Delalande avec Philippe Carles », in François Delalande (sous la dir. de), *Le son des musiques, Entre technologie et esthétique*, Paris, INA-Buchet/Chastel, 2001

DE BIEVRE Guy, « A la recherche de l'absolu sonore » in *Bordel Sacré* (sous la dir. d'Antonio Guzman), Londres, Valenciennes, Black Dog Publishing limited/Editions de l'Aquarium agnostique, 2003

DELIEGE Célestin, « De la forme comme expérience vécue », in Stephen McAdams et Irène Deliège (sous la dir. de), *La musique et les sciences cognitives*, Liège, Pierre Mardaga, 1989

GUZMAN Antonio, « Let All The Children Boogie ; Blood On The Keyboards/ Brooklyn Boy/ Choir Boy/Golden Boy/ Old Boy/ Bad Boy : une préface » in *Bordel Sacré* (sous la dir. d'Antonio Guzman), Londres, Valenciennes, Black Dog Publishing limited/Editions de l'Aquarium agnostique, 2003

HEIDEGGER Martin, « L'origine de l'œuvre d'art », in *Chemins qui ne mènent nulle part*, trad. Wolfgang Brockmeier, Paris, Gallimard, 1962

LALITTE Philippe, « Le tempérament "équitable" de La Monte Young », in *Musique et Globalisation : musicologie-éthnomusicologie* (sous la dir. de Jacques BOUËT et Makis SOLOMOS), Paris, L'Harmattan, 2011

POUNCEY Edwin, « Insurrection Divine », in *Bordel Sacré* (sous la dir. d'Antonio Guzman), Londres, Valenciennes, Black Dog Publishing limited/Editions de l'Aquarium agnostique, 2003, trad. fr. par Ghislaine Lassiaz et Catherine Legallais.

POUNCEY Edwin, « Éponges et Aimants - L'Art Chamanique », in *Bordel Sacré* (sous la dir. d'Antonio Guzman), Londres, Valenciennes, Black Dog Publishing limited/Editions de l'Aquarium agnostique, 2003, trad. fr. par Catherine Legallais et Pip Chodorov

Autres sources

CAGE John, « *An Autobiographical Statement* » de 1989.

ENO Brian, Avant-propos à l'édition de 2005, *Experimental music, Cage et Au-delà*, Paris, Editions Allia, 2005

GRISEY Gérard, « La musique, le devenir des sons », Conférence de Darmstadt, 1982.

GRISEY Gérard, « notice de présentation de *Modulations* ».

Journal of American Musicology Society, AMS, 1959

LIGETI György, partition de Continuum, Mainz, B. Schött's Söhne, 1970, p. 1. Indication

PARDO SALGADO Carmen, « Written on water/ Un rêve sur le sable ». CF. également Carmen Pardo Salgado, *Approche de John Cage. L'écoute oblique*.

ZANÉZI Christian, notice du CD Christian Zanési, *91 98 01*, INA/La Muse en Circuit, 2002, M10 275872

DVD

PROSAÏC Anaïs, «Éliane Radigue, l'écoute virtuose », France, La Huit, 2012

MAREGIANO Anne, «The Golden Sound », France, Re-Voir, 2011

DISCOGRAPHIE

Cette discographie présente quelques œuvres majeures des musiques répétitive et drone. Il fut choisi de consacrer cette discographie à ces deux genres musicaux dans la mesure où l'enjeu de la thèse fut en partie de les différencier. Nous invitons le lecteur désireux de se renseigner davantage au sujet des musiques expérimentales américaines et issues de l'avant-garde européenne à se reporter vers les discographies des ouvrages de Michael Nyman et de Makis Solomos, cités dans la bibliographie et utilisés dans la thèse. La discographie présentée ci-dessous n'est pas exhaustive mais évoque les œuvres les plus écoutées durant l'élaboration de la thèse.

MUSIQUE RÉPÉTITIVE

(l'intégralité des disques de cette section sont parus aux États-Unis)

Terry Riley

Olson III (Terry Riley, Nacka Music School), CD Organ of Corti, 1998

In C (Terry Riley, Repetition Orchestra), CD Orkhestra, 2000

Music for the Gift/ Bird of Paradise/Mescaline Mix/ Two Pianos and Fives Tape Recorders (Terry Riley Chet Baker, La Monte Young et al.), CD Organ of Corti, 2000

Dorian Reeds (Ulrich Krieger), « Early American Minimalism, Walls of Sound II », CD Orkhestra, 2007.

The Last Camel in Paris, Théâtre Edouard VII, Paris, 10 Novembre 1978 (Terry Riley), CD Elision Fields, 2008.

Steve Reich

Come Out/ Piano Phase/Clapping Music/It's Gonna Rain (Steve Reich, Nurit Tilles, Edmund Niemann, Russ Hartenberger), « Early Works », 33T.Nonesuch, 1987.

New York Counterpoint/Eight Lines/Four Organs (Bang on a Can), CD Nonesuch, 2000

Clapping Music/Music for Pieces of Wood [György Ligeti, Études n°4, 8, 12, 16, 17, 18] (Pierre Laurent Aimard/Aka Pygmies), « African Rhythms », CD Teldec Classics, 2003

Violin Phase / Six Marimbas [Aphex Twin, John Cage, György Ligeti, Colon Nancarrow, Squarepusher, Karlheinz Stockhausen, Edgard Varèse] (London Sinfonietta), « Warp Works & Twentieth Century Masters », CD Warp Records, 2006.

Music for 18 musicians (Grand Valley State University New Music Ensemble), CD Orkhestra, 2008.

Philip Glass

Music in Fifth/ Two Pages (Bang on a Can), CD Cantaloupe Music, 2004.

Music with Changing Parts (Icebreaker), CD Orange Mountain Music, 2007.

Music in Similar Motion/Strung Out/Piece in the Shape of a Square/ Gradus/ Music in Contrary Motion/ 600 Lines/ How Now (Alter Ego), « Alter Ego Performs Philip Glass », CD Orange Mountain Music, 2007.

Music in Fifths / 1+1 (Ulrich Krieger), « Early American Minimalism, Walls of Sound II » CD Orkhestra, 2007.

Music in Twelve Parts (The Philip Glass Ensemble), coffret CD Orange Mountain Music, 2008.

MUSIQUE DRONE

Charlemagne Palestine

Four manifestations on six Elements (2xLP, Album, Re, Ltd), Alga Marghen, Italie, 2013.

Schlingen-Blängen (CD, Album), New World Records, États-Unis, 1999.

Strumming Music, (CD, Album), New Tone Records, Italie, 1995.

God Bear, (CD, Album), Barooni, Pays-Bas, 1998.

Jamaica Heineken in Brooklyn, (CD, Album), Barooni, Pays-Bas, 1999.

Continuous Sound Form, (Golden 2), (CD), Alpha Marghen, Italie, 2000.

Alloy, (Golden 1), (CD), Alpha Marghen, Italie, 2000.

In-Mid-Air (Golden 3), (CD), Alpha Marghen, Italie, 2003.

Charlemagne Palestine, Terry Jennings, Tony Conrad, Robert Feldman, Rhys Chatham, -Sharing A Sonority (Golden 4), (CD), Alpha Marghen, Italie, 2008.

Charlemagne Palestine, Tony Conrad, An Aural Symbiotic Mystery, (CD, Album), Sub Rosa, Belgique, 2006.

Schlongo!!!daLUVdrone, (CD, Album), Cortical Foundation-Organ of Corti 23, États-Unis, 2000.

Charlemagne Palestine + Rhys Chatham-Youuu+Mee=Wee, (3xCD, Album), Sub Rosa, Belgique, 2014.

Éliane Radigue

Trilogie de la mort, (3xCD), Experimental Intermedia Foundation XI 119, États-Unis, 1998

Vice et Versa, Etc..., (2xCD), Important Records-IMPREC 259, États-Unis, 2009.

Chry-ptus, (2xCD, Album), Schoolmap-school2, Italie, 2007.

Triptych, CD, Important Records-IMPREC 260, États-Unis, 2009.

Naldjorlak I II III, (3xCD), Shiiin-Shiiin 9, France, 2013.

Jouets Electronique/Elemental 1, (Vinyl, 12", EP, Limited Edition), Alga Marghen, plana-R, alga09, Italie, 2010

Elemental II, (Kasper. T Toeplitz interprète), (CD), Recordings of Sleaze Art – r.o.s.a_01, France, 2005

Phill Niblock

Touch Food, (2xCD, Album), Touch-TO:59, Royaume-Unis, 2003.

Touch Strings, (2xCD, Album), Touch-TO:79, Royaume-Unis, 2009.

Touch Three, (3xCD, Album), Touch-TO:69, Royaume-Unis, 2006.

Touch Works, For Hurdy, Gurdy and Voice, (CD, Album), Touch-TO:49, Royaume-Unis, 2000.

Music By Phill Niblock, (CD, Album), Experimental Intermedia center, États-Unis, 1996.

Tony Conrad

Outside the Dream Syndicate, (LP, Album, RE), Superior Viaduct, États-Unis, 2016.

Early minimalism Volume 1 (CD, Enh + 3xCD + Box, RE), Table of the Elements, États-Unis, 2002.

Slapping Pythagoras (CD, Album), Table of the Elements, États-Unis, 1995.

Outside the Dream Syndicate -Alive, (CD, Album), Table of the Elements, États-Unis, 2002.

Inside The Dream Syndicate Volume 1 : Day of Niagara, (CD Album), Table of the Elements, États-Unis, 2002.

WEBOGRAPHIE

ALLA Thierry, « Analyse de *Partiels* de Gérard Grisey », disponible ici : <https://fr.scribd.com/document/75020712/Grisey-Partiels-analisis>

COURTNEY David, « Drone in Indian Music », disponible via : http://chandrankantha.com/articles/indian_music/drone.html

Culturopédia, « Indian Music. Rage and Tala concepts in Indian Music. » disponible via : http://www.culturopedia.com/Music/ragas_talas.html

DARRIULAT Jacques, « Baumgarten et la fondation de l'esthétique », in *Introduction à la philosophie esthétique*. Disponible via : <http://www.jdarriulat.net/Introductionphiloesth/PhiloModerne/Baumgarten.html>

ELLA-MEYÉ François, « page soundcloud », disponible via <https://soundcloud.com/user-522694583>

ELLA-MEYÉ François, « Charlemagne Palestine à la cathédrale de Metz », document vidéo réalisé dans le cadre de la thèse, disponible via : <https://www.youtube.com/watch?v=zAGggLn6LdI&t=49s>

ENO Brian, in « *Music for Airports Liner Notes* », septembre 1978, disponible ici : http://archive.wikiwix.com/cache/?url=http%3A%2F%2Fmusic.hyperreal.org%2Fartists%2Fbrian_eno%2FMFA-txt.html.

GODON Norbert, « John Cage, d'un art à l'autre », disponible via : <http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-cage/ENS-cage.html> [consulté le 01/08/2014].

GRISEY Gérard, in « Note de programme de *Modulations* », disponible ici : <http://brahms.ircam.fr/works/work/8965/>

JOHNSON Tom, « Minimalism in Music: in search of a definition », introduction pour le catalogue de l'exposition *Musica Silenciosa*, tenue au Museo Reina Sofia de Madrid du 10 juillet au 8 octobre 2001. Texte consultable en ligne: <http://www.editions75.com/Articles/Minimalism%20in%20music.pdf>

Label *Shiin*, « Charlemagne Palestine/Charlemagne Palestine, The Golden Mean », disponible via : <https://www.shiin.com/charlemagne-palestine.php>

L'influx, « Du bruit à la musique », disponible via <http://www.linflux.com/2013/drone-du-bruit-a-la-musique/#>

- Néosphères, musiques nouvelles et alternatives, « Charlemagne Palestine » disponible via : <http://neospheres.free.fr/minimal/palestine.htm>
- NIBLOCK Phill, in « Phill Niblock, interview by Bob Gilmore with Guy de Bièvre », Londres, janvier 2007, disponible via : <http://www.paristransatlantic.com/magazine/interviews/niblock.html>.
- Orgues en France et dans le monde, «L'orgue Lohman (1829) de l'église réformée de Farmsum». Consultable via : <http://orguesfrance.com/FarmsumHervormdeKerk.html>
- PALESTINE Charlemagne, ROTA Fabrizio, in « Entretiens du 7 mai 2012 », disponible via : <http://fuori—campo.blogspot.fr/p/pagina-1.html>, Bruxelles, 2012.
- PALESTINE Charlemagne, in « Entretien avec Alan Licht » paru dans le *Sonic Death* de 1996, Fanzine musical élaboré par le groupe *Sonic Youth*. consultable ici : <http://gonzai.com/lhistoire-maximaliste-de-charlemagne-palestine-en-27-000-signes-par-rubin-steiner/>
- PÉCAUX Sophie et FRIEDLANDER Émilie, « Phill Niblock : au cœur du son », Paris, mars 2008, in *Fragil*, disponible via : <http://archives.fragil.org/focus/876>
- RADIGUE Éliane, in «L'Entretien infini - Eliane Radigue – Conversation avec Hans Ulrich Obrist », 2014, disponible ici : <https://www.youtube.com/watch?v=l6gncKkp34E>
- RADIGUE Éliane, in « Éliane Radigue – IMA Fictions Portraits #4 », 2006, disponible ici : <https://www.youtube.com/watch?v=lcy5fLcAsQQ>,
- RATTÉ Michel, « Le problème du devenir dans le concept adornien de "musique informelle" : la confusion adornienne entre imprévisible et improvisé », disponible via : https://www.uqtr.ca/AE/vol_3/ratte.htm
- STEINER Rubin, « Charlemagne Palestine, tout savoir en 27000 signes », consultable ici : <http://gonzai.com/lhistoire-maximaliste-de-charlemagne-palestine-en-27-000-signes-par-rubin-steiner/>