

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 annexes)

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



## ANNEXES



## ANNEXE A

### Entretien avec Charlemagne Palestine (2011)

**François Ella-Meyé :** Quelles furent les prémices de votre inspiration ? Comment en êtes vous arrivé à cette conception « maximaliste » de votre pensée musicale ?

**Charlemagne Palestine :** Le mot intellectuel ne me convient pas, non pas que je ne réfléchisse pas ! Je lis beaucoup, m'intéresse à de nombreuses choses et réfléchis pas mal avec l'âge ! Quand j'étais jeune aussi je réfléchissais mais j'étais plutôt « animal ». Ma formation à Brooklyn n'était pas « intellectuelle », j'ai commencé par écouter de la musique à la radio, c'était dans les années 50. J'écoutais donc du rock'n'roll, je me souviens notamment du chanteur Johnnie Ray. C'était un chanteur qui avait une voix très aiguë. Il avait un problème de surdité, ce qui le faisait chanter d'une façon assez étrange, il faisait beaucoup de grimaces ! Tu peux d ej  remarquer dans sa façon de chanter une certaine affinité avec mon approche m eme s'il n'était « qu'un chanteur », il ne faisait pas partie du mouvement dit de la « musique contemporaine ». Ensuite il y avait également quelques chansons des *Platters*. Je n'étais pas dans une famille qui écoulait de la musique classique, j'étais le premier de ma famille à découvrir la musique classique puis contemporaine et d'avant-garde.

Ma première formation était de chanter à la synagogue comme soprano. J'ai travaillé pour des juifs conservateurs qui refusaient l'emploi d'instruments de musique et des femmes, donc les parties aiguës des chants de chœur étaient confiées à de jeunes garçons ou parfois à des ados. J'ai commencé cela à 7 ans

jusqu'à ce que ma voix mue, j'ai dû à ce moment là changer de carrière ! Mais on peut dire que j'ai commencé cette carrière par ce rôle de chanteur que je faisais vraiment sérieusement, dans la mesure où je chantais chaque week-end, car dans la religion juive, les jours sacrés sont le vendredi soir et le samedi matin ; et j'ai fait toutes les grandes fêtes, le nouvel an en septembre, pâques qui tombe différemment chaque année (car nous suivons le calendrier lunaire et non solaire).

Je suis devenu un expert, on me demandait beaucoup dans les années 53-54.

Les *hazans* qui chantent la musique cantoriale 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 dès mes 6/7 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.

C'est donc ma première approche. C'est en grandissant que je vais rencontrer des jeunes intellectuels. Mais lors de ma jeunesse, ma pratique est déconnectée d'une formation, à part peut-être grâce à la télévision. La télévision est arrivée très tôt chez nous, je pouvais suivre l'émission sur CBS où on pouvait voir les artistes. La télé est arrivée ici plusieurs années avant qu'elle n'arrive en Europe et même dans

un foyer qui n'était pas riche, comme le mien. Donc, dès mes cinq ans, j'avais la télévision et j'y ai vu certaines choses. La télé à cette époque là ressemblait un peu au *Arte* d'aujourd'hui, il n'y avait pas de pub toutes les cinq minutes ! C'était très sérieux. C'était pour éduquer le peuple. Je fus éduqué par la télé !

Fiorello Laguardia, fils d'immigré, devint maire de New York alors qu'il ne venait de rien . Il décide de fonder quelques écoles pour les enfants d'immigrés comme par exemple l'école de *Fame* ! Moi je suis allé à l'école de musique et d'arts (*hight school of music and art*). Là, j'ai étudié le piano, la direction d'orchestre, mais j'y ai aussi découvert la sculpture. Pas mal d'artistes importants de New York sont passés par là. Quand j'étais jeune, Brooklyn était un bled, personne ne voulait venir de là-bas ! Même si deux éminents compositeurs américains y sont nés : Georges Gershwin et Morton Feldman. Et les deux étaient des immigrants juifs d'Europe de l'est. Leurs parents étaient dans le tissu.

A 13 ans, je trouve un petit studio à *Upper West Side*, à côté de *Colombia*, c'était un quartier fréquenté par de nombreux jazzmen. Certains de mes voisins étaient des jazzmen, comme par exemple Miriam Makeba et Hugh Masekela, qui à l'époque étaient ensemble. Il y avait Mingus aussi. Mon voisin à 19 ans était Pharoah Sanders, saxophoniste qui jouait notamment avec Coltrane. Quand il répétait (avec son style free-jazz), ma femme était très énervée !

Au niveau de mes influences, j'étais plus comme un gamin dans son odyssée que dans une démarche réfléchie. Je n'ai pas suivi les traces de mes parents, mon père travaillait dans le bâtiment et ma mère dans le textile, donc je n'ai pas eu de formule toute faite pour aborder l'univers de la musique. J'ai juste été curieux comme un chiot ! Beaucoup de mes amis étaient dans le jazz, des amis à l'université étaient déjà dans l'électronique. Quand j'étais au *Columbia Princeton Electronic Music Center*, j'ai rencontré Vladimir Ussachevsky, Mario Davidovsky qui étaient les Pierre Schaeffer et Pierre Henry américains. Ils utilisaient les sons de l'environnement mais il y avait aussi de la génération de sons artificiels grâce

notamment aux avancées technologiques d'IBM. Notamment avec le *IBM computer*. En Europe il n'y avait pas de matériel aussi perfectionné. J'ai rencontré tous ces musiciens aussi différents simplement parce que j'habitais là !

À 18 ou 19 ans je travaillais chez un disquaire qui ouvrait tard dans la nuit, j'y ai rencontré quelques compositeurs comme Ingram Marshall, qui travaillait en Californie et qui fonda son label, Ilhan Mimaroglu, qui était turc et qui travaillait à la *Columbia university*.

Beaucoup de mes collègues au lycée étaient des bourgeois, la loi disait que si on était à l'université, on ne pouvait pas être appelé pour la guerre, donc j'ai fait de nombreuses facs et de nombreux cursus dans les différentes sciences humaines (philosophie, psychologie, musicologie, sociologie, etc.) afin d'éviter la guerre ! Du coup, je me suis intéressé à tout, ce qui me convenait très bien car je n'aime pas la spécialisation, tout m'intéresse, sauf le sport !

Je n'étais pas un intellectuel, j'ai commencé jeune, de la « *pop music* » à la musique sacrée. J'ai toujours beaucoup aimé la diversité. Au milieu des années 60, il y a une sorte de tendance. Je n'ai pas encore rencontré La Monte Young à cette époque qui, dès les années 50, réalise une musique que tu peux qualifier de minimaliste. En fait, sa musique n'est pas très chaude, il a une approche cérébrale. Même s'il s'agissait de drones, les sons qu'il choisit sont un peu « maigres » pour moi. 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, de « velvétine », sirupeux de leurs musiques qui coulent « comme du chocolat », « comme de la tarte à la crème ». Certes, je suis, de mon côté, violent et passionné, mais cela reste mon influence première. Comme j'ai dix ans de moins que La Monte Young, certains pensaient que j'étais son disciple, mais du point de vue de nos sonorités nous sommes complètement différents dans notre façon d'être. C'est finalement par Tony Conrad que j'ai rencontré la danseuse Simone Forti avec qui j'ai travaillé pendant de nombreuses années. Elle



était une grande amie de La Monte. C'est là que j'ai commencé à fréquenter ce groupe d'artistes. Mais personnellement, je ne considère pas au début avoir réalisé une démarche artistique si complexe. 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 unes 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. Parce qu'à ce moment de l'histoire musicale on en était au pointillisme, au dodécaphonisme, au sérialisme, avec Stockhausen, Boulez, Cage. Et moi, à côté de ça, je propose mes œuvres directement inspirées par les lamentations juives et qui se développent sur un temps long. A cette époque il y a Young qui laisse traîner le son de réfrigérateurs pendant des heures ! Aussi peut-on considérer qu'il y a un lien entre nos musiques par rapport à l'aspect de son continu. Mais son rapport au continuum n'avait rien à voir avec le mien car il était dans le concept alors que moi pas du tout ! Après, j'ai compris que les gens comme lui sont dans le concept, mais ça c'était une bataille à la fin des années 60 à 70, c'était une guerre entre lui et moi ! Comment être original !

J'ai connu Cage par sa maman, Feldman également, qui a dit des choses très négatives sur la *downtown music*. Je lui ai écrit une lettre dans laquelle je lui disais qu'il pouvait mettre son doigt dans son cul ! Et de toute sa vie il ne m'a jamais pardonné, même 20 ans plus tard, quand je l'ai rencontré lors d'une fête organisée après un concert. Il m'en voulait toujours, je n'ai guère pu le saluer. Il n'avait pas beaucoup d'humour juif ! Alors que nous le sommes tous les deux et que nous venions de Brooklyn !

John Cage, Robert Rauschenberg, Öyvind Fahlström et tout le groupe de *9 evenings : theatre and engineering*, donnaient un concert en 1966 qui mélangeait l'art et la technologie. Je n'ai pas eu l'argent pour rentrer, j'étais un homme de la rue, je voulais rentrer voir ces concerts et donc j'ai essayé de rentrer gratuitement.

Je vois une femme dans une chaise roulante, souriante et gentille, je suis cette dame, très sympathique, elle ressemblait à une vieille dame gentille des églises ! Ce soir-là il y avait les *variations IV* et *V* de John Cage, tout électronique avec des machines qui changent de sens quand tu bouges. La dame me demande si j'aime ce genre de soirée, je lui réponds que oui et elle me dit que je devrais peut-être rencontrer son fils. J'étais bien content de discuter avec elle car je me fondais parfaitement dans le décor ! Personne ne pouvait se méfier de moi alors que je discutais tranquillement avec cette dame âgée, respectable. Elle me propose donc de rencontrer son fils et quand je lui demande qui est son fils elle me répond que c'est John Cage ! J'étais donc en présence de la maman de Cage ! Et en fait, jusqu'à sa mort, elle venait écouter les concerts de son fils. Elle était très gentille. John Cage avec besoin de disciple, un peu comme Young, peut-être parce que comme moi ils n'ont pas eu d'enfant, ce sont des hommes « disciplemaniaques » ! Et moi je n'aime pas trop cela ! J'aime être camarade avec les gens mais je suis allergique au « disciplinarisme ». Pour moi c'est presque une perversion, je n'aime pas ça. Cage aimait ce que je faisais, il était très inclusif alors il voulait m'inclure ! Merce Cunningham, son compagnon, m'a invité à faire une performance où j'ai fait un monologue assez agressif et plus tard Gleen Branca a commencé à faire une œuvre que Cage qualifia de musique du diable ! C'était la limite de sa tolérance. La maman de Cage était protestante et donc très tolérante mais jusqu'à un certain point !

Je voulais prendre un concept musical ou théâtral davantage présent dans l'ethnomusicologie que dans la musique occidentale, même si j'appréciais la musique des impressionnistes. Mon approche ressemble davantage à de la musique tribale, d'une tribu de ma propre invention ! Mes costumes, mon approche, ma façon d'éclairer le lieu du concert, mes divinités. Cela était très radical par rapport à Cage, Boulez, Xenakis, qui se situaient historiquement juste avant nous dans la musique d'avant-garde. A New York, je rencontrais Glass qui avait étudié avec Nadia Boulanger. Elle enseigna à de nombreux compositeurs

américains notamment Copland. C'était un pèlerinage d'aller étudier avec elle ! Quand j'ai rencontré Glass j'étais un *teenager*. Steve Reich revenait de Californie quand il travaillait ses pièces pour *tape recorder (Come Out)*. On se retrouve tous du côté de New York dans les années 69-70, c'est le moment où cette musique explose, avec des critiques musicaux qui commencent à la définir, John Rockwell d'abord, qui était critique pour le *New York Times* puis Tom Johnson qui devint le critique hebdomadaire du *Village Voice*. C'est lui qui, en allant à chacun de nos concerts chaque semaine, appliqua pour la première fois au son ce qui existait déjà pour les arts-plastiques c'est-à-dire le terme de musique minimaliste. Le mot existait déjà avec notamment Tony Smith dans les années 50. Les termes minimalisme, réductionnisme, conceptualisme existaient déjà pour les arts-plastiques. Mais en musique non. Quand je commençais, je parlais de *trance music*, de *drone music*, de *continuum music*. Pour moi, le mot « minimal » est un peu « *slim* », pas très généreux ! Maintenant il y a de la minimale cuisine, du minimal design, du minimal vêtement ! Ce terme « minimal » renvoie même à un côté « *clean* » qui ne correspond pas à la réalité de mon travail. Moi, j'aime quand ça dégouline, quand c'est juteux, somptueux, comme du chocolat ou comme la glace d'un enfant qui coule le long de sa bouche ! Il s'agit d'une forme de volupté sonore ! Je me suis battu ces derniers temps pour davantage parler de musique « maximaliste », un peu comme Elliott Carter qui vient de mourir et qui utilisait également ce mot par fierté de ne pas être un « minimaliste ». Il a fait beaucoup de musiques post-sérielles mais d'une façon très extrême. Dans sa nécrologie était évoqué le fait qu'il soit un « maximaliste » ce qui me fit beaucoup rire car nos musiques n'ont rien à voir l'une avec l'autre ! Mais tous les deux partageons cette revendication. Ce mot renvoie à l'aspect un peu pauvre des choses. Et encore ! Tu peux être pauvre car tu n'as en poche qu'un petit pois, mais tu peux aussi avoir beaucoup de petits pois pourris, dès lors tu es pauvre aussi ! Le mot « maximal » est pour moi plus généreux que le terme « minimalisme » qui me donne la sensation d'être dans une camisole !

**FEM** : Quels liens entretenez-vous avec d'autres figures de la musique dite minimaliste comme Steve Reich, Terry Riley ou Philip Glass ? Vous semblez avoir pris un chemin différent de ceux empruntés par ces trois personnalités avec lesquelles vous partagiez pourtant des influences, voire même des enseignements, je pense notamment au maître du *dhrupad* indien Pandit Pran Nat.

**CP** : Nous avons eu le même Guru en effet ! Mais moi j'étais déjà un chanteur, c'était mon premier instrument ! Une autre grosse différence aussi, c'est que j'appartiens à une religion déjà très « intrusive » dans l'intimité psychique, alors que Riley est un irlandais assimilé californien et Young est mormon. Alors pour eux, avoir un maître comme cela fut quelque chose de plus fort que pour moi, ils étaient prêts à donner leurs vies et à devenir disciple pendant quinze ans. Moi j'aimais bien cette approche, j'ai travaillé seulement six mois, mais j'étais le meilleur car je chantais déjà depuis très longtemps ! C'était mon premier instrument. Quand j'écoute chanter Riley ou Young, je trouve que ce ne sont pas des oiseaux, mais ils tentent de porter le costume ! Mais leur chant n'est pas assez animal, ne vient pas assez de l'intérieur d'eux-mêmes et cela malgré des années de travail. Alors oui, il y a eu des parallèles entre nous mais nous n'avons pas pris les mêmes directions.

**FEM**: En quoi votre vidéo *Island song* éclaire-t-elle votre approche ?

**CP** : On est au début des années 70, on découvre de nouveaux outils. Les plasticiens, qui étaient plus riches que les musiciens, se servaient beaucoup de la vidéo. Et dans le New York du début des années 70, l'ambiance était à l'échange

et au partage, tant pour le matériel que pour les idées ! Bref, j'avais un enregistreur grand comme un sac à dos, c'était très lourd. On m'a prêté la caméra et le câble et j'étais sur une petite mobylette, j'étais un peu saoul aussi, mais c'était bon pour ma voix et pour mon feeling ! Je suis donc monté sur ce petit engin avec tout mon matériel et j'ai fait cette performance en une seule prise, c'est d'ailleurs le cas pour la plupart de mes œuvres. A la fin de cette œuvre, je n'étais pas certain de ce que cela donnerait. J'ai commencé, j'ai chanté en faisant le tour de cette île et à la fin, la tonalité que je chantais était la même que celle d'une sirène portuaire qui se trouvait de l'autre côté de l'île. C'était tout à fait spontané de ma part et du coup j'ai trouvé ce lien vraiment magique. Avec tous ces kilos sur le dos. Sans chuter en plus ! il n'y avait aucune intellectualité dans cette démarche, c'était complètement « animal », instinctif. Avec l'âge, c'est une véritable question de garder l'authenticité de la démarche, car lorsque je faisais cela je le faisais naïvement, comme des expérimentations, mais avec l'âge, tu sais ce que les choses vont donner aussi est-ce compliqué de garder cette fraîcheur.

Maintenant, les choses ont changé. Les caméras sont plus petites, toute la « physicalité » de l'image a changé aujourd'hui comme on peut le constater dans *Minotaure Maxotaure* réalisé à Toulouse. Il y a de la couleur, la taille du matériel me permet dans cette œuvre de porter deux caméras en même temps. A l'époque d'*Island song*, le grain de l'image et l'ambiance générale développent davantage une esthétique plutôt « ugly » qui renvoie quasiment aux films d'horreur comme ceux de Roger Corman.

Mais mon approche est pleine de possibilités, évoque le désir d'aller dans plusieurs directions. *Island song* par exemple. Une galerie importante de New York avait tout un équipement de studio parce que des artistes très « techno-conscients » comme Wharol et Rauschenberg qui, grâce aux succès de leurs œuvres qui rapportèrent assez d'argent, ont pu faire en sorte que les galeries

achètent du matériel qu'ils partageront avec d'autres artistes. C'est la même jeune génération qui a redécouvert ma musique il y a une dizaine d'années et qui a également redécouvert mes vidéos. C'est la jeune génération qui redécouvre mon travail, un peu comme toi, il y a une connexion entre nous, que je n'ai pas eu avec ma propre génération. Ma génération me considérait comme « pas assez net et propre » ! Les gens me trouvaient bizarre, même un peu sale !

**FEM :** Pour vos œuvres musicales, y a-t-il une construction en amont de la réalisation de l'œuvre ? Y'a-t-il des traces sur papier ?

**CP :** Non, je n'aime pas ça, parfois je prépare, pour moi ce n'est pas répété. Avec un instrument comme l'orgue tu ne sais pas combien il y aura de claviers, de registres, de tuyaux etc. Et parfois, l'église ne me donne même pas le temps pour une répétition, mais sinon j'essaye quand même avant. Je fais mes essais en testant les registres, du moins puissant au plus puissant, dans une sorte d'évolution, du moins fort au plus fort, et je fais ça en séquence, ça me prend environ une heure. Du coup, pour l'élaboration de la pièce, soit je décide de suivre cette évolution que j'ai expérimentée en amont, soit je me contredis moi-même car je trouve mon système ennuyeux et je le casse ! Mais tout ça se fait en temps réel, il faut que je sois en transe. Quand je réécoute mes performances après coup, je me rends compte que j'ai fait beaucoup « d'erreurs », au sens où je n'ai pas suivi le processus que je m'étais tenu de suivre intellectuellement. Je ne sais pas réellement comment la pièce va s'élaborer. Je ne fais pas réellement d'erreurs du coup ! Ça me rappelle une histoire : je jouais *Strumming Music* à Rome, j'y avais rencontré Marina Abramovic qui fait beaucoup de performances corporelles. Dans le temps, c'était une artiste de rue qui jouait avec un couteau (le jeu du couteau entre les doigts). Je la regardais faire son spectacle, puis je devais donner ma performance sur mon *Bösendorfer*, je joue ma performance et je me rends compte

que je fais une erreur, vraiment une fausse note, une note qui n'était pas désirée ! Du coup, j'ai rejoué cette erreur plusieurs fois afin de l'assimiler dans mon discours musical. Mais le truc c'est qu'après avoir quitté ma performance, je sors de la salle et je retrouve Marina dehors qui avait un petit pansement sur le doigt. Je lui demande ce qui lui est arrivé et elle me dit que pour la première fois le couteau l'a blessé, du coup j'ai réagi en disant que je trouvais cela étrange car moi-même j'avais fait une fausse note, ce qu'était la première fois également de mon côté. On a donc essayé de reconstruire le temps entre le moment où je l'ai quittée et l'instant présent, afin de voir si c'était au même moment que nous nous étions trompés ! On a réalisé que c'était au même moment. Du coup, on a commencé à penser que nous étions frères ! Et que nous avions été les victimes du même « mauvais esprit » qui rôdait dans l'air !

C'est difficile de trouver un bon piano désormais, *Bösendorfer* fut racheté par *Yamaha*, les pianos maintenant sont très chers à louer, leur son n'a plus la magie de ceux des années 70 comme celui qu'il y a chez moi. D'ailleurs ce piano a fait des tournées avec moi ( *ndlr* : il parle du piano de son salon).

Un piano *Yamaha* de qualité à louer à New York, c'est maintenant 1000 dollars la soirée ! C'est trop cher !

Que ce soit ma musique électronique, pour ma voix, pour piano, pour orgue, pour clavecin, une pièce construite avec un collage comme *Jamaica Heineken in Brooklyn*, ce sont des formes, une démarche, ce ne sont pas des œuvres ! Au final elles deviennent des œuvres. (*ndlr* : il parle de *Jamaica*) : 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 *heineken*, avec un gros accent. Voilà comment vint le nom de la pièce.

**FEM : Vous considérez-vous comme compositeur ?**

**CP** : Je n'aime pas ce mot, il ne me fait pas bander ! Parce que je me pense davantage comme un sculpteur. Le mot compositeur pour moi n'implique pas les trois dimensions, la notation est bi-dimensionnelle. Jusqu'à ce qu'elle soit reconstruite pour arriver à une sorte de représentation holographique de l'œuvre en trois dimensions. Le compositeur lui-même écrit ses notes et il compose. Je ne fais pas ça, ce n'est pas un mot que j'utilise. Pour moi Debussy, Malher, Puccini étaient compositeurs. Pour ma part, je préfère être sculpteur du son, ou un autre mot qui expliquerait le processus . Le mot « chaman » est pas mal mais il fut trop utilisé en occident par la suite. Dans les années 70, ce mot n'était pas trop utilisé mais depuis, Nam Jun Paik est un chaman, Joseph Beuys est un chaman donc ce fut trop usité. Il n'y a pas assez de variations ou de nuances dans les mots. Quand je vivais dans les îles hawaïennes, il y avait plusieurs mots pour le mot « vague », petite vague calme ou grosse vague avant la tempête etc.

C'est comme le mot « improvisation », c'est un mot que je n'aime pas car il est fourre-tout. Tout est improvisé ! Tant que les choses ne sont pas fixées, il y a improvisation. Dans le jazz, le rock, etc. Il faut chercher des mots pour différencier une forme d'improvisation d'une autre.



## ANNEXE B

Nous avons entrepris de filmer le concert du 21 octobre 2012, donné par Charlemagne Palestine à Metz. Ce concert, qui devait être une version de *Schlingen-Blängen*, fut finalement surprenant car Palestine décida d'utiliser les deux orgues présents dans la cathédrale Saint-Étienne. Il a donc sollicité deux organistes pour l'accompagner, qui devaient se charger d'un orgue, pendant que Palestine jouait de l'autre. Le document vidéo obtenu montre l'installation du concert. On y voit Palestine se préparer, faire des tests. Cette vidéo montre également les réflexions des interprètes. On y retrouve une interview de Charlemagne Palestine qui fait écho à l'Annexe A, même si elle est davantage consacrée aux questions de poïétique. Enfin, le concert fut filmé en intégralité avec quelques réflexions de Palestine pour conclure le propos. L'intégralité de ce document est disponible via : <https://www.youtube.com/watch?v=zAGggLn6LdI>

## ANNEXE C

La partition heuristique qui va suivre dans l'annexe D fut en partie construite par le jeu de la rétroaction/récursion préalable à toute reconstruction heuristique. La reconstruction du niveau neutre passe nécessairement par une expérimentation sonore du matériau musical identifié, la reconstruction sonore de *Schlingen-Blängen* fut ainsi un préalable à l'élaboration du niveau neutre. Elle n'a pas l'ambition d'être vériste, elle doit simplement permettre, par l'expérimentation du matériel sonore, d'élaborer les fictions qui permettront de créer un niveau neutre.

Lien internet privé envoyé au jury par mail.

## ANNEXE D

### Partition heuristique

La partition heuristique qui suit correspond à la reconstruction d'un niveau neutre pour la pièce *Schlingen-Blängen*.

Les procédés qui ont permis son élaboration sont expliqués en détail dans la thèse des pages 417 à 424.

Voici la composition de l'orgue et quelques précisions relatives à l'instrument.

I. Grand-orgue	II. Positif de dos	Pédale
Bourdon 16'	Fluit 16' (D)	Praestant 16'
Praestant 8'	Holpijp 8' (B/D)	Subbas 16'
Viool di Gamba 8'	Fluittravers 8' (D)	Violon 8'
Quintadena 8'	Praestant 4'	Holpijp 8'
Octaaf 4'	Fluit 4'	Quint 6'
Roerfluit 4'	Woudfluit 2'	Octaaf 4'
Quint 3'	Flageolet 1' - 1816	Bazuin 16'
Octaaf 2'	Dulciaan 8' (B/D)	Trombone 8'
Cornet III 2 2/3' (D) - 1810	Tremulant	
Mixtuur III-IV 1'		
Trompet 8' (B/D)		
Vox Humana 8'		
Tremulant - 1976		

**Autres caractéristiques :** 28 jeux - 2 claviers manuels de 56 notes et pédalier 27 notes Transmission mécanique des claviers et des jeux Accouplement : II/I Tirasse : I/P Diapason : La = 465 Hz Tempérament égal

Cet instrument a été construit par Nicolaas Anthonie LOHMAN en 1829 pour l'ancienne église réformée de Farmsum. L'orgue inauguré par le titulaire de St Martin de Groningen, Gotlieb Wilhelm HAUFF, avait 18 jeux sur 2 claviers et un pédalier en tirasse. En 1869, VAN OECKELEN a transféré l'orgue de LOHMAN

dans la nouvelle église. Il y rajouta une division de pédale indépendante, dotée de 8 jeux. Le seul changement notable est le remplacement en 1953 par Mense RUITER de la Quint 6' de la pédale par un *Ruispijp III*. En 1975 et 1976, Mense RUITER, sous les conseils de Klaas BOLT, a effectué une restauration complète de l'orgue. Un cornet provenant de Nieuw-Scheemda (1810) et un Flageolet provenant de St Martin de Groningen ont été placés respectivement au Grand-orgue et au Positif. RUITER a également réplacé à la pédale la Quint 6' qu'il avait conservée. L'orgue ainsi restauré à son état d'origine est un témoin très intéressant de la facture de LOHMAN.

Source : <http://orguesfrance.com/FarmsumHervormdeKerk.html>

C'est donc à partir de ces informations que nous avons pu créer les fictions « tirants », qui permettent d'expliquer l'évolution de la couleur musicale de la masse sonore durant la pièce.

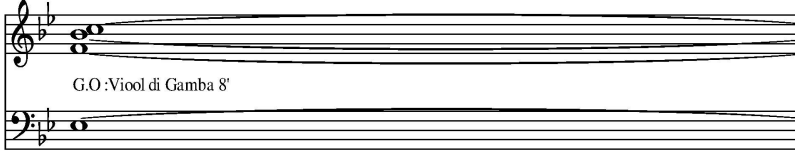
Dernière précisions, à destination d' un potentiel interprète de cette partition heuristique : les flèches en pointillés qui apparaissent à certains endroits de la partition indiquent un jeu de va-et-vient réalisé par Palestine sur un tirant, avant que celui-ci ne soit totalement stabilisé, le geste est donc à reproduire sur les tirants si la reconstruction se fait à l'orgue, ou il faut reproduire un effet similaire si la pièce est reconstruite avec un instrument voire un effectif différent. En effet, on pourrait imaginer dans le cadre d'une approche pédagogique de la pièce que les différentes hauteurs isolées dans la partition constituant l'accord soient jouées par plusieurs étudiants/instrumentistes afin de faire l'expérience heuristique de la masse sonore mise en jeu par Palestine dans sa pièce, autrement que par le bais de l'orgue. Ce projet est un possible parmi d'autres de l'heuristique musicale. Cette partition heuristique de *Schlingen-Blängen* est donc une invitation à l'expérimentation des procédés utilisés par Palestine dans l'élaboration des ses processus et de ses continuums.

# Schlingen-Blängen

Charlemagne Palestine

Orgue à tuyaux

G.O.:Viool di Gamba 8'

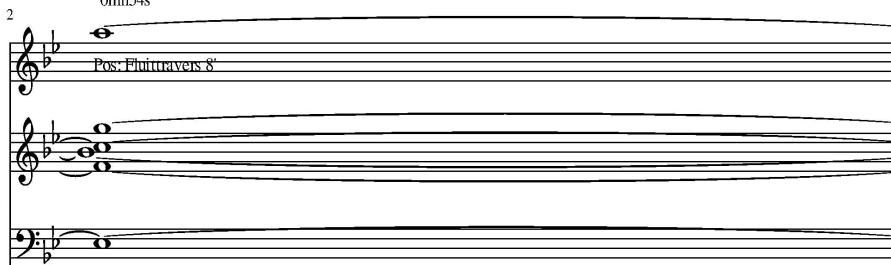


2

0mn54s

Pos. Fluittravers 8'

Org.



3

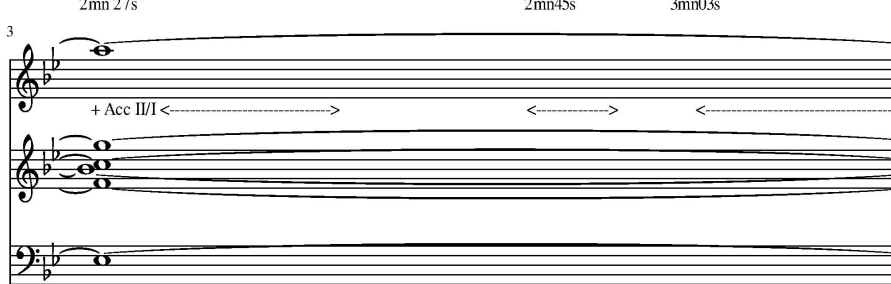
2mn 27s

2mn45s

3mn03s

+ Acc II/I <----->

Org.



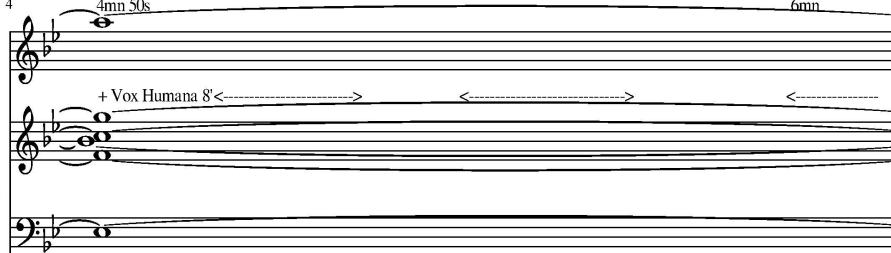
4

4mn 50s

6mn

+ Vox Humana 8' <----->

Org.



5 6mn 56s 7mn 20s

Org.

6 7mn 52s

Org.

7 9mn 16s 10mn 15s

Org.

Ped: +Holpijp 8'

8 11mn 05s 11mn 37s

Org.

9 12mn 08s

10 13mn 38s 14mn 14mn 30s

+ Prestant 8' -----> <-----> +P8

11 14mn 46s à 15mn 30s

+ Praestant 4' / + Octaaf 4'

12 16mn03s

Org. + Violon<sup>8</sup>

13 16mn52s      17mn25s

Org.

14 18mn11s

Org.





18 22mn15s 22mn59s

Org.

19 23mn32s

Org.

20 24mn 15s 24mn 25s

+Octaaf 2' <----->

Org.

21

25mn20s

+ Quinze 3"

Org.

22

25mn43s

+ Bourdon 16'

Org.

23

26mn55s

27mn25s

+ Praestant 16'

Org.

24 28mn04s 28mn43s

Org.

This system of musical notation covers measures 24 to 28. It features four staves. The top staff is a treble clef with a melodic line starting on a whole note and ending with a fermata. The second and third staves are treble clefs containing a dense, multi-voice polyphonic texture. The fourth staff is a bass clef with a single bass line. The key signature has two flats, and the time signature is 4/4. The measure numbers 28mn04s and 28mn43s are positioned above the first and last staves respectively.

25 29mn15s 29mn53s

Org.

This system of musical notation covers measures 25 to 29. It features four staves. The top staff is a treble clef with a melodic line starting on a whole note and ending with a fermata. The second and third staves are treble clefs containing a dense, multi-voice polyphonic texture. The fourth staff is a bass clef with a single bass line. The key signature has two flats, and the time signature is 4/4. The measure numbers 29mn15s and 29mn53s are positioned above the first and last staves respectively.

26 30mn38s

Org.

This system of musical notation covers measures 26 to 30. It features four staves. The top staff is a treble clef with a melodic line starting on a whole note and ending with a fermata. The second and third staves are treble clefs containing a dense, multi-voice polyphonic texture. The fourth staff is a bass clef with a single bass line. The key signature has two flats, and the time signature is 4/4. The measure number 30mn38s is positioned above the first staff.

27 31mn18s

Org.

+Tromboe 8'

28 31mn52s

Org.

29 32mn54s

Org.

30 33mn44s

Org.

This system contains measures 30 through 33. It features four staves. The top staff is a vocal line with a long note and a slur. The second and third staves are for the Organ, with the label 'Org.' to the left. The bottom staff is a bass line. The key signature has two flats and the time signature is 4/4.

31 34mn

Org.

This system contains measures 31 through 34. It features four staves. The top staff is a vocal line with a long note and a slur. The second and third staves are for the Organ, with the label 'Org.' to the left. The bottom staff is a bass line. The key signature has two flats and the time signature is 4/4.

32 35mn30s

Org.

+Tr G.O

This system contains measures 32 through 35. It features four staves. The top staff is a vocal line with a long note and a slur. The second and third staves are for the Organ, with the label 'Org.' to the left. The bottom staff is a bass line with the annotation '+Tr G.O' above it. The key signature has two flats and the time signature is 4/4.

33 38mn 11s

Org.

This system contains measures 33 through 38. It features four staves: a vocal line in treble clef with a long note and a slur, a piano accompaniment in treble clef with chords, an organ part in bass clef with chords and a slur, and a bass line in bass clef with a few notes. The key signature has two flats.

34 39mn 31s 40 mn 44s

Org.

This system contains measures 34 through 40. It features four staves: a vocal line in treble clef with a long note and a slur, a piano accompaniment in treble clef with chords, an organ part in bass clef with chords and a slur, and a bass line in bass clef with a few notes. The key signature has two flats.

35 41mn 29s 42 mn 13s

Org.

This system contains measures 35 through 42. It features four staves: a vocal line in treble clef with a long note and a slur, a piano accompaniment in treble clef with chords, an organ part in bass clef with chords and a slur, and a bass line in bass clef with a few notes. The key signature has two flats.

36 43mn07s

Org.

This system contains measures 36 through 43. It features five staves. The top staff is a vocal line with a long note and a slur. The second staff is a vocal line with a long note and a slur. The third staff is labeled 'Org.' and contains a long note with a slur. The fourth staff is a vocal line with a long note and a slur. The fifth staff is a vocal line with a long note and a slur.

37 44mn09s

Org.

+Bazuin 16'

This system contains measures 37 through 44. It features five staves. The top staff is a vocal line with a long note and a slur. The second staff is a vocal line with a long note and a slur. The third staff is labeled 'Org.' and contains a long note with a slur. The fourth staff is a vocal line with a long note and a slur. The fifth staff is a vocal line with a long note and a slur, with the annotation '+Bazuin 16'' below it.

38 45mn09s

Org.

This system contains measures 38 through 45. It features five staves. The top staff is a vocal line with a long note and a slur. The second staff is a vocal line with a long note and a slur. The third staff is labeled 'Org.' and contains a long note with a slur. The fourth staff is a vocal line with a long note and a slur. The fifth staff is a vocal line with a long note and a slur.

46mn33s

39

Org.

47mn26s

40

Org.

47mn47s

41

+Flageolet I'

Org.



42 51mn50s

+ Mixtuur

Org.

43 52mn38s

- Flageolet I'

Org.

44 53mn40s

Org.

45 54mn40s

Org.

This system contains measures 45 and 46. It features four staves: a vocal line in treble clef, a piano accompaniment in treble clef, an organ part in bass clef, and a bass line in bass clef. The organ part is marked 'Org.' and includes a 'Ped.' (pedal) line. The music is in a key with two flats and a common time signature. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

46 55mn51s

Org.

This system contains measures 46 and 47. It features four staves: a vocal line in treble clef, a piano accompaniment in treble clef, an organ part in bass clef, and a bass line in bass clef. The organ part is marked 'Org.' and includes a 'Ped.' (pedal) line. The music is in a key with two flats and a common time signature. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

47 56mn48s

Org.

This system contains measures 47 and 48. It features four staves: a vocal line in treble clef, a piano accompaniment in treble clef, an organ part in bass clef, and a bass line in bass clef. The organ part is marked 'Org.' and includes a 'Ped.' (pedal) line. The music is in a key with two flats and a common time signature. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

48 57mn42s

Org.

This system of musical notation covers measures 48 to 57. It features four staves: a vocal line in the top staff, a piano accompaniment in the second staff, an organ part in the third staff, and a bass line in the bottom staff. The organ part is specifically labeled 'Org.' on the left. The notation includes various musical symbols such as clefs, key signatures, and note values.

49 1b01mn24s

Org.

This system of musical notation covers measures 49 to 58. It features four staves: a vocal line in the top staff, a piano accompaniment in the second staff, an organ part in the third staff, and a bass line in the bottom staff. The organ part is specifically labeled 'Org.' on the left. The notation includes various musical symbols such as clefs, key signatures, and note values.

50 1b01mn55s

Org.

This system of musical notation covers measures 50 to 59. It features four staves: a vocal line in the top staff, a piano accompaniment in the second staff, an organ part in the third staff, and a bass line in the bottom staff. The organ part is specifically labeled 'Org.' on the left. The notation includes various musical symbols such as clefs, key signatures, and note values.

51 1b02mn29s

52 1b02mn57s

53 1b03mn38s

54 lb04mn15s

- Mixture

Org.

55 lb05mn

- Trompette 8''

Org.

56 lb06mn31s

- Octaaf 2''

Org.

57 lh07mn15s

Org.

- Praestant 4/ -Octaaf 4'

58 lh07mn53s

Org.

- Bourdon 16'

59 lh08mn40s

Org.

60 lh09mn35s

Org.

61 lh10mn16s

Org.

- Tremulant

## ANNEXE E

### TRADUCTIONS DE L'ANGLAIS AU FRANÇAIS DE DIFFÉRENTS ARTICLES DE TOM JOHNSON

Il fut choisi ici de mettre à disposition nos traductions de l'anglais au français de quelques articles de Tom Johnson qui furent déterminants pour notre réflexion, même s'ils n'apparaissent pas tous dans la thèse. Ainsi, pour chacun des articles suivants, il sera donné son titre original et sa date ainsi que le lien internet où il est accessible. Ces informations seront suivies de notre proposition de traduction.

#### « *What Is Minimalism Really About ?* », 1977

Disponible via : <http://tvonm.editions75.com/articles/1977/what-is-minimalism-really-about.html>

Alors que je m'apprêtais à quitter un concert donné dans un loft, un jeune homme interrogateur, de 20 ans peut-être, m'a abordé. Apparemment quelqu'un lui avait dit que j'étais critique, et il a pensé que je serais capable de comprendre la musique qu'il venait d'entendre. « Pourquoi tant de gens jouent de la musique minimaliste ces temps-ci ? Qu'est-ce que cela signifie ? » J'ai réfléchi un instant à ce que je pourrais dire et généralisai. « C'est une question de répétition. » Ce n'était évidemment pas une réponse complète mais j'ai pensé que je pourrais m'arrêter là pour l'instant et voir comment il répondrait.

A travers une fenêtre non loin on pouvait entendre un camion passer. A l'autre bout de la pièce, l'un des musiciens était en train de discuter avec un ami qui était venu au concert. En face de moi, le jeune homme me regardait dans les yeux, concentré sur le sujet du minimalisme et essayant de le comprendre.

Il parla un peu du fait qu'il lui semblait que la répétition n'était pas très intéressante et de pourquoi il ne pensait pas que l'on puisse sérieusement se concentrer sur cela, et il décida de me relancer. « Alors qu'est-ce que ça implique réellement ? » J'ai réfléchi un moment à ce que je pourrais dire cette fois-ci, et généralisai encore une fois. « C'est une question de variations subtiles. » Ce n'était évidemment pas une réponse complète mais j'ai pensé que je pourrais m'arrêter là pour l'instant et voir comment il répondrait.

A travers la fenêtre non loin on pouvait entendre un autre camion passer. A l'autre bout de la pièce, l'un des musiciens était en train de déconnecter son matériel électronique. En face de moi, le jeune homme fixait le sol, concentré sur le sujet du minimalisme et essayant de le comprendre.

Il parla un peu du fait qu'il lui semblait que les petites variations n'étaient pas très intéressantes et pourquoi il ne pensait pas que l'on puisse sérieusement se concentrer sur cela, et me relança encore. « Alors, qu'est-ce que cela veut dire ? » J'ai réfléchi un moment à ce que je pourrais dire cette fois, et généralisai encore. « C'est une question d'hyper-clarté. » Ce n'était évidemment pas une réponse complète mais j'ai pensé que je pourrais m'arrêter là pour l'instant et voir comment il répondrait.

A travers la fenêtre non loin on pouvait entendre une voiture passer. A l'autre bout de la pièce, l'un des musiciens commençait à ranger son matériel électronique dans des étuis. En face de moi, le jeune homme fixait une enceinte, concentré sur le sujet du minimalisme et essayant de le comprendre.

Il parla un peu du fait qu'il lui semblait que l'hyper-clarté n'était pas très intéressante et de pourquoi il ne pensait pas que l'on puisse sérieusement se



concentrer sur cela, et me relança à nouveau. « Alors, qu'est-ce que cela veut dire ? » J'ai réfléchi un moment à ce que je pourrais dire cette fois, et choisis une autre généralisation. « C'est une question d'affinement des perceptions. » Ce n'était évidemment pas une réponse complète mais j'ai pensé que je pourrais m'arrêter là pour l'instant et voir comment il répondrait.

A travers la fenêtre non loin, on pouvait entendre une voiture passer. A l'autre bout de la pièce, l'un des musiciens rangeait son matériel électronique dans des étuis. En face de moi, le jeune homme fixait le sol, concentré sur le sujet du minimalisme et essayant de le comprendre.

Il parla un peu de pourquoi il lui semblait qu'affiner les perceptions n'était pas intéressant et du fait qu'il ne pensait pas que l'on puisse sérieusement se concentrer sur cela, et me relança encore. « Alors, qu'est-ce que cela veut dire ? » J'ai réfléchi un moment à ce que je pourrais dire cette fois, et généralisai encore. « C'est une question de dédramatisation de la musique. » Ce n'était évidemment pas une réponse complète mais j'ai pensé que je pourrais m'arrêter là pour l'instant et voir comment il répondrait.

A travers la fenêtre non loin, on pouvait entendre une autre voiture passer. A l'autre bout de la pièce, l'un des musiciens rangeait son matériel électronique dans des housses. En face de moi, le jeune homme me fixait dans les yeux, concentré sur le sujet du minimalisme et essayant de le comprendre.

Il parla un peu du comment il lui semblait que les attributs non dramatiques n'étaient pas très intéressants et du fait qu'il ne pensait pas que l'on puisse sérieusement se concentrer sur cela, et me relança encore. « Alors, qu'est-ce que cela signifie ? » J'ai réfléchi un moment à ce que je pourrais dire cette fois, et généralisai encore. « Ça découle en partie de certaines attitudes asiatiques et africaines. » Ce n'était évidemment pas une réponse complète mais j'ai pensé que je pourrais m'arrêter là pour l'instant et voir comment il répondrait.

A travers la fenêtre non loin, on pouvait entendre un groupe d'adolescents discuter et rire. A l'autre bout de la pièce, l'un des musiciens enroulait des sangles autour des étuis qui contenaient son matériel électronique. En face de moi le jeune homme fixait une enceinte, concentré sur le sujet du minimalisme et essayant de le comprendre.

Il parla un peu du fait qu'il ne voyait pas en quoi les attitudes asiatiques et africaines étaient concernées et pourquoi il ne pensait pas que l'on puisse sérieusement s'intéresser à de telles choses, et il me relança encore. « Alors qu'est-ce que c'est vraiment ? » J'ai réfléchi un instant à ce que je pourrais dire cette fois-ci et essayai une nouvelle approche. « Et bien, comme n'importe quel genre de musique, ce n'est pas vraiment une question d'idées et ça ne peut pas vraiment être expliqué à travers les mots. On peut uniquement le démontrer. Et encore, chaque démonstration sera un peu différente, et aucune ne sera jamais définitive. » Ce n'était pas une réponse complète, mais elle semblait avoir plus de sens que les autres.

A travers la fenêtre non loin on pouvait entendre un autre camion passer. A l'autre bout de la pièce, l'un des musiciens transportait son matériel électronique vers la sortie.

« La Monte Young, Steve Reich, Terry Riley, Philip Glass », 1972

Disponible via : <http://tvonm.editions75.com/articles/1972/la-monte-young-steve-reich-terry-riley-philip-glass.html>

J'ai plusieurs fois entendu des gens parler de « l'école hypnotique de New York » et j'ai essayé de voir si c'était un bon terme ou pas. Tous les compositeurs

sont évidemment uniques et les classer dans des groupes ou des écoles paraît souvent erroné et académique. Mais ici je commence à croire que c'est légitime. Du moins cela aide à définir l'un des champs les plus importants de la musique nouvelle.

Je pense que le terme devrait principalement désigner La Monte Young, Steve Reich, Terry Riley et Philip Glass. Certains voudront ajouter Frederic Rzewski, Philip Corner ou David Behrman à cette liste, bien que j'aurais tendance à penser que leur œuvre ne rentre pas si nettement dans cette catégorie. Par contre, la musique de Gavin Bryar appartient tout à fait à ce style. Mais c'est un peu compliqué de le considérer comme partie intégrante de l'école de New York étant donné qu'il vit en Angleterre. Il y a un certain nombre d'autres compositeurs écrivant de la musique hypnotique dont je ne citerai pas les noms en cela qu'ils n'ont pas encore vraiment attiré l'attention du public. Et il y en a sans aucun doute beaucoup d'autres que je ne connais pas.

Donc comme toute autre école, il s'agit d'une catégorie floue mais il semble légitime de la définir, pour le moment du moins, à travers Young, Reich, Riley et Glass. Ma connaissance de la musique de ces quatre compositeurs a de nombreuses lacunes, mais j'en ai assez entendu pour identifier des fils conducteurs communs entre leurs œuvres.

Certaines de leurs pièces emploient des gammes traditionnelles, d'autres non. Certaines d'entre elles sont basées sur un rythme persistant et d'autres flottent sans articulation rythmique. La plupart sont bruyantes et utilisent des ressources électroniques. Et d'autres utilisent des instruments habituels sans amplification ou manipulation électronique de quelque type que ce soit. Et pourtant elles ont toute la même forme de base, qui peut être décrite comme plate, statique, minimale et hypnotique.

La structure de leurs pièces est toujours plate. Ils ne s'intéressent ni aux climax 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 de peinture « *all over* » (répartie de façon égale). Dans les deux cas, il y a tentative de rendre la structure uniforme en toutes ses parties.

Le terme « statique » est souvent utilisé en référence à leur musique, puisque qu'elle ne quitte jamais ce niveau défini et semble n'avancer vers rien. Traditionnellement, ce terme est considéré comme réducteur une fois appliqué à la musique et souvent il l'est toujours. 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.

Ceci nous amène au mot "minimal" et à l'étendue très limitée des contrastes au sein de leurs pièces. Les hauteurs, les rythmes et couleurs présentés dans les premières quelques minutes définissent habituellement un genre spécifique de musique et le reste de la pièce ne s'en éloignera pas. Et pourtant, à l'intérieur de ces limites, des centaines ou milliers de variations peuvent apparaître.

"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'École 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. Elle n'a pas de références cachées à Tristan et Yseult et n'a pas de stratagème prétentieux pour élaborer un thème à partir d'un autre. 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.

Donc 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 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.

« *Charlemagne Palestine's Perception* », 1973

Disponible via : <http://tvonm.editions75.com/articles/1973/charlemagne-palestines-perception.html>

Charlemagne Palestine est originaire de New York et y a étudié la musique électronique avec Morton Subotnick, mais ces dernières années il a vécu en Californie où il fut enseignant à l'Institut des Arts de Californie. Son concert du 9 mars, organisé au *Greene Street loft* par *Acme Productions*, peut être idéalement analysé en s'attardant sur les trois médias dont il fait l'usage, soit l'électronique, la voix et les cloches tubulaires.

Sa musique électronique implique des accords tenus et prolongés. Les mêmes tons se prolongent en drone sur de longues périodes avec quelques légers changements. Différentes notes semblent jaillir à divers moments et à l'occasion un ton donnera l'impression de changer d'octave. Il est souvent difficile de savoir si un changement est réellement en train de s'opérer sur l'enregistrement ou bien s'il s'impose juste à l'oreille alors que l'attention de l'auditeur passe d'une chose à une autre. Cela est similaire à l'*Op Art* en cela que ça affecte la perception, créant souvent des illusions de mouvement, même lorsqu'en réalité il n'y a aucun mouvement. Les effets sont subtils et au premier abord personne ne se rend compte de ce qui est en train de se passer, mais après un certain moment ces phénomènes peuvent devenir assez fascinants.

Palestine a une voix assez puissante et parfaitement contrôlée. Je n'étais pas trop intéressé par sa technique de chant semi-indienne superposé à des drones électroniques, mais j'ai bien aimé son « *Overtone Study for Voice*. » Dans cette pièce non accompagnée, il marche en faisant des cercles lentement, chantant le même ton pendant une quinzaine de minutes, changeant constamment de voyelle et de placement de voix. Il est remarquable de voir toutes les façons qu'il a de colorer une simple note et parfois il parvient à produire des phrases très délicates au sein même de cette stricte limitation.

La musique de Palestine destinée à son installation pour sept cloches tubulaires s'intéresse aussi à la perception et aux changements de couleur. En sonnant la même cloche à différents moments, il accentue différents partiels et produit de subtiles variations de couleur. Cette pièce, contrairement aux autres, prend une

forme dramatique, évoluant progressivement vers un climax dans lequel il joue de nombreuses cloches simultanément avec des maillets relativement durs.

Puisque Palestine s'intéresse tant à la perception et à l'acoustique, sa musique ressemble parfois plus à une démonstration qu'à un développement musical minutieux. Je ne peux pas m'empêcher de penser au peintre Joseph Albers de ce point de vue, puisque tant de gens ont tendance à penser que son œuvre est plus focalisée sur les problèmes de perception que sur l'expression artistique. Mais nous n'avons pas encore eu d'Albers en musique, et il y a certainement plus à gagner à mettre les choses par paires et à essayer de comprendre comment elles fonctionnent.

« Charlemagne Palestine, *Electronic, Voice and Piano* », 1974

Disponible via : <http://tvonm.editions75.com/articles/1974/charlemagne-palestine-electronics-voice-and-piano.html>

Charlemagne Palestine a donné ici trois concerts stimulants en solo cette saison, le plus récent étant son *Spectral Continuum for Piano* présenté lors de la Kitchen Sunday night dans le cadre des séries *Walters*. Après avoir entendu ces programmes et avoir passé quelques après-midi à discuter avec lui, mon entendement de ce qu'il fait s'est grandement étendu et je peux maintenant voir toute l'unicité et l'importance de son œuvre.

Pour commencer, Palestine n'est pas vraiment un compositeur, mais un compositeur-performeur, étant donné qu'il présente toujours sa propre musique, plutôt que de la confier à d'autres musiciens. Cette pratique lui confère une flexibilité inhabituelle. Au lieu d'écrire des pièces figées, il manipule simplement des éléments qu'il sélectionne ensuite et adapte à des situations spécifiques lors de ses concerts. L'acoustique de la salle lui est fondamentale, ainsi que les jeux de

lumière disponibles et les réactions de ses différents types de public, donc les mêmes éléments seront probablement présentés assez différemment d'une situation à une autre. Un enregistrement électronique de 20 minutes au concert de la *Sonnabend Gallery* fut par exemple diffusé pendant environ une heure lors d'un concert un peu plus intime au loft de Phill Niblock, et il pourrait être diffusé pendant deux semaines si Palestine décidait de l'utiliser pour l'une de ses installations en galerie. Des variations similaires sont présentes dans ses solos vocaux et ses pièces pour piano.

La musique électronique de Palestine est la plus simple à expliquer puisqu'elle est essentiellement un mariage entre principes esthétiques empruntés à La Monte Young et finesse technologique apprise de Morton Subotnick. Tous ses enregistrements contiennent des notes soutenues fluctuant très légèrement. Parfois elles apparaissent en fondu puis s'estompent sur de longues périodes. Parfois elles côtoient des partiels. Parfois elles créent des illusions auditives, menant l'auditeur à entendre des mélodies qui en réalité ne sont pas là.

Les enregistrements de Palestine sont peut-être la forme la plus extrême de minimalisme musical que j'ai rencontrée jusqu'à présent. Parfois il est difficile de distinguer si les sons changent ou pas du tout. Mais après quelques minutes, il est habituellement possible de s'adapter à ce niveau microscopique de musique et commencer à capter toutes sortes de détails.

Cette musique a un aspect méditatif, simplement parce qu'elle est si calme en surface, et je pensais que la meilleure façon de l'approcher était juste de s'immerger dans les sons, quasiment avec un esprit vierge. Mais j'ai changé d'avis. Si les oreilles sont fines et l'esprit est rapide, on peut trouver beaucoup à étudier à ce niveau microscopique. J'irais même jusqu'à dire qu'un accord électronique maintenu de Palestine peut être aussi intéressant qu'une texture symphonique complexe. Après tout, l'oreille et le cerveau ne peuvent traiter qu'un certain nombre d'informations à la fois, et l'on peut s'occuper avec une



abondance d'informations subtiles aussi facilement qu'avec une super abondance d'informations plus brutes.

Les œuvres les plus inhabituelles de Palestine sont ses solos vocaux, qui utilisent le son avec mouvement. Lors de son concert au loft de Niblock, Palestine s'est tranquillement agenouillé au sol pendant un moment, se balançant doucement et respirant seulement, puis s'échauffant progressivement tant physiquement que vocalement. Quand la performance atteint son climax, environ 20 minutes plus tard, il était en train de répéter des notes bruyantes et se jetait vigoureusement contre ses mains. L'hypnotique répétition du son et du mouvement devint assez prenante, en partie parce qu'il y avait tellement d'interprétations possibles, en partie parce qu'on aurait dit qu'il se blessait les genoux, et en partie parce que la concentration de l'artiste était très intense. Il s'arrêta finalement et sortit dans l'un des silences les plus pesants que j'aie connu.

Dans un autre solo vocal, Palestine a simplement marché et couru à travers trois pièces de la *Sonnabend Gallery* tout en chantant une note continue. C'était clairement une exploration de l'acoustique, permettant au public d'expérimenter le mouvement du son dans un certain nombre de directions et de vitesses différentes. Mais le performeur était si concentré que cela paraissait être plus qu'une simple étude ou expérimentation.

Ces solos vocaux sont plus faciles à retenir que les autres pièces de Palestine, mais ils sont plus durs à expliquer. Ils sont incomparables et je ne sais pas ce qu'ils pourraient signifier dramatiquement. Je ne sais même pas si ce sont de bonnes pièces d'un point de vue purement musical. Je suis sûr, cela dit, qu'elles représentent une approche distinctive vers une connexion entre voix humaine et corps humain, et je sens qu'elles pourraient mener à une forme exceptionnelle de théâtre musical total, surtout si Palestine parvenait à les présenter avec un groupe de personnes plutôt que sous forme de solos.

La musique pour piano de Palestine implique partiels et changements subtils du son, tout comme ses œuvres électroniques, combinés à l'énergie de ses solos vocaux. Les pièces pour piano qu'il a jouées à la *Sonnabend Gallery* et la *Kitchen* avaient toutes en commun une rapide alternance gauche-droite-gauche, habituellement avec de simples combinaisons de quatre ou cinq touches. Marteler ainsi sans interruption pendant 20 ou 30 minutes à la fois, comme il le fait parfois, doit requérir une énergie énorme mais Palestine en a beaucoup de toute façon.

A l'intérieur de ses limites strictes, la musique change beaucoup ; et il est difficile de prédire ce qui arrivera. Une fois de temps en temps une note est ajoutée ou soustraite. La pédale est occasionnellement enfoncée ou levée, parfois si graduellement que cela prend cinq ou dix minutes pour marquer un changement, et c'est un changement crucial dans ce contexte. L'emphase mise sur de légers accents et variations ajoute un intérêt continu.

La plupart du temps Palestine est assis les yeux fermés, la tête tournée vers le côté, écoutant attentivement les partiels. Et l'étrange activité de ces partiels est essentielle à la musique. Comme tous partiels, ils sont élusifs, difficiles à saisir et aussi purs que de l'or dès lors que l'on sait les identifier. Mais contrairement à la plupart d'entre eux, ils semblent fluctuer de manière rationnelle. Ils sont, après tout, sous le contrôle d'un homme dont l'oreille est peut-être encore plus remarquable que sa personnalité performative et son sens de l'esthétique.

## « Charlemagne Palestine ascends », 1977

Disponible via : <http://tvonm.editions75.com/articles/1977/charlemagne-palestine-ascends.html>

Quand je suis rentré chez moi le 3 avril après avoir entendu Charlemagne Palestine en concert, je voulais crier. Je voulais crier à moi-même pour avoir raté un certain nombre de ses concerts au cours de l'année passée. Je voulais crier contre une tradition musicale qui ignore toujours Palestine avec insouciance et qui ne l'a toujours pas invité dans ses salons sacrés des beaux quartiers. Et là maintenant tout de suite je veux hurler aux 150 000 acheteurs du *Voice* dans l'espoir que peut-être quelques-uns d'entre eux prendront plus de trois minutes pour lire le reste de cette colonne et réfléchiront à ce qu'elle dit.

Je ne suis pas un adepte des hurlements mais c'est peut-être une réponse appropriée à la nouvelle œuvre de Palestine «*The Lower depths : Descending / Ascending* ». C'est une pièce bruyante, continuelle, et Palestine la joue avec une telle énergie que Cecil Taylor passerait pour un amateur en comparaison. Je ne suis pas en train d'essayer de dire que vous aimeriez. La pièce n'est honnêtement pas quelque chose de mignon à voir, et je ne suis pas certain de l'aimer moi-même. C'est plus effrayant qu'autre chose. Mais elle me paraît importante car elle va loin. Comment est-il possible de marteler le clavier d'un piano si furieusement pendant presque une heure avec seulement une pause rapide ? Est-ce du mysticisme, de l'hédonisme, ou juste du pur masochisme qui transforme Palestine en animal sauvage lorsqu'il s'assoit et joue ? Et quelle force cela nécessite-t-il pour casser deux, non pas une mais deux cordes de piano, en particulier lorsqu'on joue sur un Bösendorfer, réputé pour être le meilleur piano fabriqué actuellement ?

C'est douloureux de jouer du piano pendant un temps assez soutenu comme le fait

Palestine. J'ai essayé une fois et me suis aperçu à mon grand désarroi que mes muscles et mes os commençaient déjà à faire mal après seulement deux minutes. Certes, on peut s'entraîner pour ce genre d'effort et développer son endurance jusqu'à un certain point, mais au-delà de ce point, l'entraînement relève juste de l'acclimatation à la douleur. Palestine boit beaucoup de cognac et fume beaucoup de cigarettes au clou de girofle indonésiennes lorsqu'il présente un programme comme celui-ci, et il n'y a aucun doute que ces substances aident un peu à calmer la douleur, mais au final seule une détermination sans borne peut amener quelqu'un au bout d'un tel supplice.

Il y a des traces du syndrome d'auto-mutilation style Iggy Pop-Chris Burden dans l'œuvre de Palestine, bien qu'il ne s'attarde pas dessus comme ils le font et bien qu'il essaie de se focaliser sur le son et la musique. Néanmoins, alors que je le regardais se mettre KO tout seul, il avait plus l'air d'une victime sacrificielle que d'un musicien.

Tous les performeurs sont des victimes sacrificielles à un certain niveau. Ils s'offrent à la vue du public et prennent des risques inévitablement, de telle manière à ce que les curieux soient les témoins d'une sorte de petit miracle et puissent regarder un autre être humain éviter la catastrophe. Il y a toujours la possibilité qu'Horowitz ait une absence et soit incapable de finir une sonate de Beethoven, tout comme il y a toujours un risque que l'avaleur de sabre se tranche la gorge. Et le fait que ces choses n'arrivent pas n'enlève rien au fait que l'on sait qu'elles pourraient arriver. Au fond c'est l'essence-même du spectacle vivant et c'est pourquoi même les techniques les plus sophistiquées de tournage et d'enregistrement n'ont jamais vraiment pu remplacer les performances live.

Avec Palestine et d'autres, les risques liés à la performance commencent à devenir assez sérieux. Burden pourrait réellement se faire tuer s'il produisait son numéro du « je me fais tirer dessus » trop souvent et cela pourrait nécessiter un vrai miracle pour sortir Palestine de nombreuses performances comme celle-ci avec

corps et esprit indemnes.

Mais je ne veux pas donner l'impression que *Descending/Ascending* est une œuvre de passion indisciplinée. En réalité elle est extrêmement disciplinée. Cette pièce est divisée en trois longues sections, que le compositeur a présenté au printemps sur trois nuits séparées, mais qu'il a l'intention de regrouper en une seule représentation d'une nuit [...]. La première partie commence au milieu du registre et descend graduellement vers le registre le plus bas. La deuxième partie reste uniquement sur les deux/trois octaves les plus basses, ce qui inclut quatre notes de plus sur un Bösendorfer absentes sur les autres marques. La troisième partie, qui est celle que j'ai entendue, commence dans le registre des basses les plus extrêmes et remonte progressivement vers le milieu du clavier.

La première chose que j'ai remarquée la nuit de l'ascension est que le sol tremblait. La puissance tonitruante avec laquelle Palestine commença soudainement à marteler deux notes en alternant vélocement gauche-droite-gauche était difficile à croire. Le son de ces notes basses était tout aussi difficile à croire. Étant donné qu'il joue avec la pédale enfoncée, on n'entend pas seulement les notes qu'il est en train de jouer mais aussi un large éventail de tons du haut et du milieu du registre faisant résonner les autres cordes. A un autre niveau on peut aussi entendre une sorte de martèlement de percussions, probablement produit par les marteaux frappant les cordes. Une fois de temps en temps Palestine tend la main vers une note nouvelle. Occasionnellement il oscille entre plusieurs notes et l'on peut entendre des fragments de mélodies modales. Mais on entend principalement un son de barrage. De temps à autre le tempo se relâche légèrement et l'on commence à suspecter que Palestine vient à bout de ses forces comme on pourrait s'y attendre. Mais il redouble soudainement son effort et le son explose plus fort et plus vite que jamais, et l'on se souvient alors que le sol n'a pas cessé de trembler. Accessoirement, Palestine annonce nonchalamment qu'il n'y a aucune amplification et aucune électronique utilisée. Sinon les auditeurs attribuent souvent ces sons à de la manipulation électronique et des

enceintes cachées. Ceci est particulièrement vrai pour les recoins relativement confinés de son loft sur *North Moore Street* ; où il a présenté son œuvre ce printemps, et où son plafond haut de 3m35 laisse très peu d'harmoniques s'échapper.

Après avoir été témoin du récent test d'endurance de Palestine, j'ai commencé à réaliser que nombre de ses œuvres se font dans la douleur, comme la très harmonieuse mais extrêmement vigoureuse «Strumming Music » qu'il jouait au piano, ou les pièces corporelles où il chante puissamment tout en courant violemment ou en se jetant au sol. Il n'est pas une victime de sacrifice au strict sens Aztèque, mais il vit dangereusement.

Note : c'est vraiment dommage que le nom de Charlemagne Palestine soit si souvent omis dans les discussions sur la musique minimaliste américaine, alors qu'il a attiré plus de publics que n'importe lequel de ses contemporains, et ses performances étaient vraiment spéciales. Il a continué à produire des concerts épuisants comme ceux-là pendant plusieurs années, le plus souvent en tant que pianiste, jusqu'à ce qu'il en ait assez et se réoriente vers les arts visuels.

## **Le minimalisme en musique : à la recherche d'une définition**

Introduction pour le catalogue de l'exposition *Musica Silenciosa*  
présentée par l'auteur au MUSEE Reina Sofia de Madrid

Tom Johnson

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

Une vision de 1972

Pour commencer, laissez-moi retourner au 30 mars 1972, quand j'ai écrit un article dans *Village Voice* intitulé « *The Minimal slow-motion approach* ». On considère généralement que c'est la première fois qu'un critique musical parla de « musique minimale » et l'idée seulement signifiait déjà un certain nombre de choses. L'article concernait trois pièces de trois artistes différents, présentées lors d'un concert désormais historique à l'église presbytérienne de *Greenwich Village*. La première pièce, *A Sagging and Reading Room* de Stuart Marshall, fut interprétée par trois personnes déplaçant des enregistreurs cassette d'un endroit à un autre, et c'est ainsi que je l'ai décrite.

« 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". »

C'est tout ce qui se passa. Juste les trois performeurs, changeant de place sur scène, laissant les trois enregistreurs cassette jouer pour les micros. Tout ce qu'on entendait était ces simples phrases qui décrivaient où tout se trouvait en relation au reste. J'ai décrit la pièce suivant de cette manière :

*« La deuxième pièce au programme était « Journal of Private lives » de Mary Lucier. 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 ne 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. »*

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*, état de New York, en 1952, mais à cet instant je n'avais pas réfléchi sérieusement à la musique muette comme forme de minimalisme. La troisième pièce de la soirée était minimale d'une troisième manière :



*« Le programme finit avec “The Queen of the South” d’Alvin Lucier. 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, amenant le sable à glisser et à 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 un peu de cette magie pour nous que les peintures de sable Navajos ont pour les Navajos. »*

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.

Plusieurs choses ressortent pour moi alors que je relis cet article 30 ans plus tard.

1. Je ne pense pas que j’avais encore réalisé que mon propre *For Notes Opera*, écrit sur une gamme de quatre notes cette même année, était aussi une forme de minimalisme. 2. 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. 3. C’était un concert avec peu d’éléments musicaux et beaucoup de texte et d’images visuelles, et pour moi aujourd’hui cela souligne la facilité avec laquelle les idées minimales bougent entre auditif, visuel et verbal. 4. 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 on avait là une pièce dépourvue du moindre son.

Une vision de 1982

Dix ans plus tard, la musique minimaliste était largement connue, mais la plupart

des auditeurs n'en connaissaient qu'un certain type, 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 (« *The Original minimalists*, » *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 continuai ainsi jusqu'à m'apercevoir que beaucoup d'autres noms manquaient aussi.

*J'ai passé du temps à essayer de constituer une liste plus légitime des minimalistes originels, juste pour montrer que l'on peut toujours les allonger (les listes). Je me suis limité aux compositeurs qui sont de réels minimalistes, qui sont américains et qui sont dans le même groupe général que les minimalistes officiels, et qui ont indéniablement produit au moins une œuvre véritablement originale et véritablement excellente. Certains sont presque aussi connus que les minimalistes célèbres, certains sont loin d'être aussi connus et certains seraient mieux considérés inconnus : Maryanna Amacher, Robert Ashley, David Behrman, Harold Budd, Joel Chadabe, Philip Corner, Alvin Curran, Jon Gibson, Daniel Goode, William Hellermann, Terry Jennings, Garrett List, Annea Lockwood, Alvin Lucier, Jackson MacLow, Meredith Monk, Charlie Morrow, Gordon Mumma, Max Neuhaus, Phil Niblock, Pauline Oliveros, Frederic*

*Rzewski, Steven Scott, Richard Teitelbaum, Ivan Tcherepnin, Yoshi Wada et le dernier dans cette liste alphabétique mais certainement pas le plus négligeable, La Monte Young. Et bien sûr, il y a probablement beaucoup d'autres noms qui ne sont tout simplement pas venus à l'esprit de celui écrivant cette liste.*

Donc ma définition s'élargissait petit à petit, et ma liste devenait de plus en plus longue, mais je n'étais toujours pas prêt à inclure des œuvres plus anciennes comme les *Vexations* d'Eric Satie ou *4'33* de John Cage, et je n'avais même jamais entendu parler d'Alphonse Allais à cette époque. Et bien sûr, les musiciens américains en ce temps ignoraient généralement ce que leurs collègues en Europe faisaient, et dans de nombreux cas ils continuent de l'être aujourd'hui.

Une vision de 1990

J'ai déménagé en Europe en 1983, et bien sûr, voir le problème depuis l'autre rive de l'Atlantique me fit réaliser combien d'autres compositeurs, partout dans le monde, cherchaient eux aussi à échapper aux complexités du sérialisme, à réduire la musique à quelque chose qu'ils pouvaient entendre et comprendre. J'ai découvert la musique minimaliste de Michael Nyman (Angleterre) et Arvo Pärt (Estonie) et Louis Andreissen (Pays-Bas). Je suis tombé sur la pièce *Presque Rien* de Luc Ferrari et j'ai entendu davantage du synthétiseur électronique dronique d'Éliane Radigue (tous deux français). Je suis allé à Budapest et j'ai rencontré Sary Laszlo et Jeney Zoltan, qui réduisaient la musique aux fondamentaux chacun de leur manière. J'ai entendu d'autres œuvres minimales merveilleuses de Victor Ekimovsky (Russie) et Tomas Szikorski (Pologne), et j'ai réalisé de plus en plus qu'une partie de la musique minimale la plus ancienne et la plus extrême composait l'œuvre de Juan Hidalgo (Espagne) et Walter Marchetti (Italie). C'était à peine un mouvement américain, peu importe ce que les autres critiques disaient. Quand on m'a demandé d'écrire l'introduction pour une collection d'articles que j'ai écrits dans *Village Voice* entre 1971 et 1982 (publié en tant que «The Voice of

New Music », Het Apollohuis, 1990, et désormais indisponible) j'avais une définition bien plus élargie de ce qu'était le minimalisme :

*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.*

Une vision de 2001

Cet article de 1990 incluait déjà un vaste éventail de styles et de compositeurs, mais aujourd'hui le minimalisme paraît plus vieux, plus large, plus international et plus significatif que jamais. On peut même dire que le mot de Mies van der Rohe « Less is More » était l'un des thèmes centraux du siècle qui vient de se terminer, et c'est quelque chose qui pourrait même être encore plus clair dans la sculpture et l'architecture du *Minimalismos* que dans la pièce « musique silencieuse », le coin pédagogique, et les concerts. Comment une idée aussi simple, aussi minimale, peut-elle être devenue aussi répandue ?

Parfois les philosophes ont la vision la plus large des choses, et un livre publié récemment par le philosophe Hannes Bohringer m'a appris beaucoup à propos de l'art minimal et de nos motivations pour en faire. Il est intitulé « A la recherche de la simplicité » (disponible, malheureusement, uniquement en allemand sous le

titre d'*Auf der Suche nach Einfachheit*), et se trouve être très pertinent quant au minimalisme, qui n'est quasiment qu'une recherche de la simplicité. Dans le premier chapitre, consacré à « *Nothing Special*, » Bohringer nous fait progressivement comprendre que « presque rien peut être presque tout. » Il prend pour exemple une partition très courte par l'artiste de Flexus George Brecht :

*Pièce pour piano, 1962,*

*Un vase pour fleurs,*

*Sur un piano*

Une partition de ce type, qui suggère simplement un geste ordinaire, n'a rien de spécial du tout, mais en même temps, elle suggère tout un univers de possibilités. Quel type de fleurs ? Quel type de piano ? L'action est-elle effectuée émotionnellement ? Rapidement ? Avec un tempo musical et un phrasé ? Qui place le vase sur le piano ? Ou pourrait-ce être fait sans pianiste ? Le vase apparaît-il simplement, peut-être descendu depuis le haut ? La pièce de Brecht est-elle plus intéressante à analyser qu'à jouer réellement dans une salle de concert ? Peut-elle être considérée comme « musique silencieuse » et être incluse dans notre exposition ? Peut-être la question principale est-elle « pourquoi ? Pourquoi Brecht l'a-t-il fait, et pourquoi Marcel Duchamp a-t-il accepté « objets trouvés » comme œuvres d'art, et pourquoi tant de sculpteurs sont-ils revenus à des formes simples, comme des cubes, des carrés et des triangles ? Il n'y a pas de réponse simple, mais il semble clair qu'une communication plus rapide, un meilleur transport, une confection moins chère et l'affluence en général ont apporté tant de nouveaux objets et tant de nouvelles informations dans nos vies que l'on a besoin de clarifier les choses, de recommencer et trouver de nouvelles bases. Certains veulent trouver de l'art (objets trouvés) plutôt que de rajouter de nouvelles choses au désordre qui nous entoure. Certains veulent trouver l'originalité totale, pour commencer depuis un nouveau point zéro, plutôt que de travailler en relation à un

autre style connu, une œuvre passée. Tout le monde veut écrire sur une ardoise vierge, une tabula rasa et cela, accessoirement, ou pas si accessoirement, se trouve être le titre d'une composition d'Arvo Pärt – la composition-clef dans laquelle il abandonna son ancien style éclectique et lança la musique minimale à note blanche pour laquelle il est désormais connu. Et maintenant j'ai une autre question. Cette recherche de la simplicité n'est-elle pas intimement liée à un autre thème central du XXe siècle, l'abstraction ? Je n'insisterai pas là-dessus, bien que je voie personnellement une relation. L'abstraction commença principalement en tordant les images et en les fracturant, mais on peut la considérer comme un processus de soustraction aussi. D'abord on retire des bouts de la guitare, puis on retire la guitare toute entière et on travaille seulement avec des lignes et des couleurs, et si ce n'est pas assez, on accentue les lignes et l'on élimine la plupart des couleurs, et l'on finit avec un carré et une seule couleur. Et ensuite, bien sûr, on découvre que la chose extrêmement simple et abstraite que l'on a maintenant est au moins aussi complexe, aussi difficile à expliquer que la peinture de la guitare avant que toute cette simplification et toute cette abstraction ne commencent.

Ceci me rappelle quelque chose que Gérard Condé écrit à propos de ma musique il y a plus de 15 ans (Le Monde ; 1<sup>er</sup> Janvier, 1985), une remarque qui m'a vraiment aidé à me comprendre moi-même et ma musique et à laquelle je repense de temps en temps. Elle est digne d'être citée ici, car elle peut tout autant s'appliquer à de nombreuses œuvres du *Minimalismos*, tant visuelles que musicales :

*Tom Johnson aime pousser l'austérité à son point ultime, et avec sa substance brute, il aime démontrer qu'une nouvelle complexité émerge là où l'on pensait avoir atteint la simplicité ultime.*

Un autre thème du siècle, une autre façon de débarrasser nos vies et l'art de ce désordre et d'arriver à quelque chose de minimal, quelque chose de simple, est à

travers la rationalité et l'ordre. On dessine une ligne, par exemple, on établit une règle à propos du comment chaque ligne suivante doit suivre et l'on finit avec une structure logique, qui peut avoir beaucoup de lignes, mais qui n'a qu'une seule règle, une seule idée. Et si l'on veut vraiment nettoyer nos vies et l'art, on peut aller plus loin que ça. On peut complètement se débarrasser de l'art ou de la musique, les désincarner, les dématérialiser totalement, se satisfaire d'art virtuel et de musique virtuelle, se satisfaire de ces idées en elles-mêmes. On peut éliminer le son et laisser la musique toucher directement l'esprit du spectateur-auditeur. La musique devient de la musique muette. Les partitions à jouer deviennent des partitions impossibles à jouer, bien qu'il soit toujours possible de les entendre dans l'esprit. Avant que je ne parle plus spécifiquement de la musique muette, laissez-moi ajouter une petite citation de plus. Il s'agit juste de quelque chose que j'ai trouvé un jour dans un hymne anonyme, rien de profond ou de philosophique – juste un petit refrain qui me trotte dans la tête quelques fois, quelque chose de très ordinaire, comme un vase sur un piano :

*il y a une chanson dans chaque silence, cherchant des mots et une mélodie.*

## Musique silencieuse

Dans ma liste des types de musique minimale de 1990, seule ma dernière catégorie se rapprochait de l'idée de musique muette : « des pièces qui ralentissent le tempo à deux ou trois notes par minute. » Aujourd'hui, cela dit, ceci semble être l'essence-même du minimalisme en musique : ralentir les notes jusqu'à n'avoir presque plus de mouvement du tout, et même les éliminer complètement. On peut ralentir la musique à deux ou trois notes par minute, ou deux ou trois changements par minute, ou l'on peut même éliminer ceci et se retrouver avec de la musique constituée à 90 % de silence, ou 95 % de silence. Ou on peut aller encore plus loin et avoir de la musique constituée de 100% de silence, ce que nous avons ici dans cette catégorie de la « musique muette » et qui peut être entendu comme du minimalisme total. Bien sûr, de par les définitions habituelles de ces deux mots, « musique muette » est une contradiction en soi. Mais alors, c'était aussi une contradiction en soi lorsque Magritte peignit une pipe et écrit en-dessous « ceci n'est pas une pipe, » et les contradictions sont désormais la base de presque tout ce qui est généralement défini comme « art conceptuel. » Quand les artistes commencent à jouer non seulement avec des objets, mais aussi avec des objets dématérialisés, des concepts derrière les objets, des mots derrière les concepts et les contradictions derrière toute ça, il y a des centaines de possibilités. Il y a aussi des centaines de façons de faire de la « musique muette » et il sera préférable de ne pas généraliser plus longtemps et de considérer les œuvres sélectionnées ici individuellement.

## Les commencements du muet

Le minimalisme est-il une idée française ? On ne peut pas vraiment dire ça, bien que ce soit un fait historique que les premières peintures monochromes et la première musique minimale extrême en Europe furent produites par deux hommes



étranges venant d'Honfleur en Normandie : Eric Satie et Alphonse Allais. Si le minimalisme architectural tire ses racines d'Adolf Loos, la musique minimale puise les siennes dans l'œuvre des deux précédents, qui déjà dans les années 1890, commençaient leurs propres processus de soustraction, retirant des images, des émotions, des décorations et essayant d'atteindre les fondamentaux de l'art et de la musique. Satie n'est pas représenté dans notre exposition, étant donné qu'il n'a jamais vraiment écrit de réelle musique muette. Sa contribution la plus radicale à la pensée minimale est *Vexations*, la pièce pour piano de 18 heures, qui présente bien moins de matière en une durée bien plus longue que ce que quiconque avait jamais cru possible. Il est aussi connu, bien sûr, pour sa *Musique d'ameublement*, qui sort la musique de sa salle de concert et la transporte dans le monde de l'activité quotidienne, un peu comme le vase à fleurs de Brecht.

C'est une façon de transformer la musique en « rien de spécial, » ce qui est un peu comme « rien du tout. » Alphonse Allais est présent dans l'exposition, cela dit, sous la forme de sa *Marche Funèbre, cérémonie pour les obsèques d' un grand homme sourd* (1897), qui est l'exemple le plus ancien dans notre collection. Dans la préface, comme explication des portées vides qui constituent la musique, Allais écrit : «L'auteur de cette Marche funèbre s'est inspiré, dans sa composition, de ce principe, accepté par tout le monde, que les grandes douleurs sont muettes. Les grandes douleurs, étant muettes, les exécutants devront uniquement s'occuper à compter des mesures, au lieu de se livrer à ce tapage indécent qui retire tout caractère auguste aux meilleures obsèques.» Cette œuvre peut être vue comme une raillerie de la musique audible plutôt que le produit d'une vraie croyance en la musique muette, quand bien même, beaucoup d'idées importantes ont commencé comme des blagues – comme les quatre peintures à une seule couleur d'Allais, qui sont les premiers monochromes dans l'histoire de l'art, une autre innovation d'Allais, environ 30 ans avant Malevitch.

## Le zen muet : John Cage

Le meilleur exemple de “musique muette,” quelque chose que l’on pourrait considérer un véritable classique, est 4’33 de John Cage. Prévue pour être jouée en concert, cette pièce fut donnée pour la première fois par David Tudor en 1952, lorsque, pendant 4 minutes et 33 secondes, la pièce fut aussi silencieuse dans la salle de concert que la partition originale ici sur le mur du musée. Parfois considérée nihiliste, la blague ultime, la négation de toute musique, son originalité et sa force ont aussi été grandement appréciées. Probablement plus largement débattue que n’importe quelle autre composition du XXe siècle, le silence de 4’33 se réverbère maintenant avec 50 ans d’histoire de la musique. L’importance du Zen dans l’œuvre de Cage est souvent observée, et cela est particulièrement clair avec cette pièce. Mais il est aussi important de noter que Robert Rauschenberg faisait ses fameuses peintures blanches à peu près à cette époque. Ce n’est certainement pas une coïncidence si ces deux amis proches décidèrent de suivre cette direction au même moment, et ceci était typique de la communication entre peintres et artistes new-yorkais à cette période. Une génération plus tard les sculpteurs minimalistes new-yorkais étaient aussi en contact proche avec leurs collègues musicaux, et l’on ne doit pas oublier que le terme « minimalisme » était communément employé en relation à la sculpture new-yorkaise quelques temps avant qu’il ne soit appliqué en musique.

## Les impossibilités du muet

La plupart des artistes et des compositeurs dans cette exposition sur la Musique Muette ont uniquement travaillé de cette manière de façon occasionnelle, mais dans le cas de Walter Marchetti, on peut dire que la musique muette a été une réelle vocation pendant plus de 30 ans. En fait, il n’a quasiment jamais écrit de

partition normale destinée à être jouée par des instruments normaux. Il fit un certain nombre d'enregistrements dans les années 60, qui sont assez audibles, et dont beaucoup furent publiés et republiés sur le label Cramps, mais sa musique muette commença aussi dans les années 60. Le livre *Arpocrate Seduto Sul Loto* (1968) prétend être un texte pour nous apprendre à composer, mais il inclut aussi « El libro de la forma, » et nous apprend à entendre la « musique mentale. » Le livre en lui-même est muet, mais vous entendrez certainement quelque chose de toute façon. La plus récente « *Composition pour huit orchestres ou huit ensembles instrumentaux ou huit orgues* » pourrait être considérée comme une partition à jouer, mais trouver huit grands ensembles pour jouer simultanément est presque aussi improbable que de trouver une église à huit orgues. De plus les notes sont à tenir plus longtemps qu'aucun musicien ne serait jamais capable de les tenir, les pauses entre les fragments durent souvent plusieurs heures et il paraît clair que cette musique est destinée à demeurer muette pour toujours. « Je m'intéresse à une musique impossible à jouer, » dit Walter, et c'est l'impossibilité pure de cette musique qui la rend si merveilleuse à étudier et à regarder. Les accords soigneusement écrits, en plusieurs couleurs d'encre différentes, sont aussi un plaisir à regarder.

#### Décisions aléatoires muettes

Une autre pièce de musique qui est silencieuse simplement parce qu'elle est impossible à jouer est *Stochroma*, une pièce écrite en FORTRAN (*formula translator*) par Clarence Barlow en 1972 et dédiée à Karlheinz Stockhausen, avec qui Barlow avait étudié. La partition consiste en environ 300 pages de codes informatiques ; contenant une sélection de combinaisons possibles de notes de piano et de durées. J'ai le sentiment que la pièce a commencé comme un type de composition normal à propos de notes de piano et de protocoles de probabilité mais qu'elle a ensuite disparu dans l'ordinateur et en sortit complètement

dématérialisée, un phénomène totalement injouable. « Dématérialisation » est un mot qui revient souvent dans les discussions sur l'art minimal, et l'on pourrait aussi appeler cette pièce musique virtuelle ou musique conceptuelle. *Stochroma* est de la musique impossible, dans tous les cas, car l'ordinateur a fait des choix impossibles. Une décision aléatoire, dès la première page, est que la durée de tout ce qui se trouve entre l'événement 4 et l'événement 5 doit durer  $2^{52}$  secondes, ce qui équivaut approximativement à 109 603 884 200 années. Pas très pratique. Plus tard on trouve des cas où le pianiste imaginaire (il n'y en aura jamais un vrai) doit jouer des accords requérant trois ou quatre mains.

### Monochromes muets

Une autre œuvre assez connue pour être considérée comme un classique est *Symphonie monoton-silence* (1949 – 1961) d'Yves Klein. Connu pour ses peintures monochromes, habituellement en bleu Klein, le nouveau réaliste français a décidé de produire un monochrome musical en demandant simplement à un orchestre et à un chœur de maintenir un accord de ré majeur. Ceci est un premier exemple de minimalisme extrême en musique, mais c'est aussi un cas de "musique muette" puisque Klein spécifia que si l'accord est tenu pendant cinq minutes, il doit être suivi par cinq minutes additionnelles de silence.

### Oscillateur muet

Beaucoup de psychologues ont discuté de la synesthésie, et beaucoup de cas ont été documentés de certains individus, qui entendent des sons lorsqu'ils regardent quelque chose ou qu'ils voient des images quand ils reçoivent un stimulus auditif. Pour autant que je sache, personne n'a jamais expliqué comment cela fonctionne physiologiquement, ou la fréquence du phénomène et le nombre de personnes touchées. Beaucoup d'artistes visuels ont réfléchi sur la synesthésie et ont essayé

de créer des œuvres visuelles qui stimulent des sensations auditives. Un synonyme pour « synesthésie » est « optophone, » qui est le titre de plusieurs peintures de François Picabia, pour ne prendre qu'un exemple, et de même, des musiciens comme Scriabin ont essayé de lier musique et sensations visuelles. Je n'avais jamais vraiment cru que la synesthésie pouvait réellement toucher mes oreilles ou mes yeux jusqu'à ce que je découvre *Color Sound* de Karl Gerstner (1974). Accroché au mur, il ne bouge pas et pourtant, en même temps, il semble être en oscillation perpétuelle. Comme l'oscillation électronique qui actionnait les synthétiseurs analogiques, il bat avec un son précis en un tempo régulier. Quand je regarde l'œuvre de Gerstner, j'entends à l'intérieur de ma tête un son bas, dans le registre du tuba, qui devient de plus en plus fort et de plus en plus doux avec une grande régularité, chaque pulsation prenant légèrement moins d'une seconde. J'ai montré des reproductions de la peinture à plusieurs amis, qui me disent qu'ils vivent des expériences similaires, donc je suis convaincu que de nombreux visiteurs de la galerie percevront dans « *Sound Color* » la même musique silencieuse que j'entends, ou quelque chose de similaire.

Une raison pour laquelle la synesthésie peut-être vécue ici est sans aucun doute parce que l'artiste a retiré toutes les autres décorations, images et couleurs. Il est aussi important qu'il ait créé son œuvre sur une grande échelle. Comme les *Vexations* d'Eric Satie, comme le Peter Zumthor du Kunsthau à Bregenz, comme le Richard Serra des sculptures de 20 tonnes, Gerstner a compris qu'une telle idée doit être réalisée à une échelle monumentale malgré sa simplicité – ou plutôt à cause de sa simplicité.

### Érotisme silencieux

Esther Ferrer est plus connue pour ses performances solo et ses installations, mais elle a aussi fait des objets d'art tels que la musique silencieuse incluse ici, qui est

aussi la seule œuvre érotique de l'exposition. *Musica celestial* et *Musica angelical* ne contiennent aucune note que ce soit, seulement des portées musicales et des instructions de réalisation, tout étant inscrit sur un fond photographique représentant un organe sexuel féminin. Le texte provient exclusivement de partitions classiques de Scriabin, Albeniz, Chopin et d'autres, et dans les deux cas une histoire érotique prend place. *Musica celestial*, écrite pour mezzo et ténor, commence lentement et romantiquement (adagio, soto voce, avec une douceur caressante). Il y a un murmure mystérieux (mystérieusement murmuré), et puis tout bouge plus rapidement (poco piu mosso). Il est difficile de lire tous les détails derrière les poils pubiens, mais il est clair que cette musique silencieuse devient progressivement de plus en plus vivante (très animé, accelerando) et se transforme en joyeux presto (avec une joie débordante), puis en grondement et un étourdissement (foudroyant, en un vertige, con una ebbrezza fantastica), qui comme dans la plupart des scènes érotiques, mène à de tendres étreintes (lento, dolce, tendresse) et un ralentissement général (avec un (sic) langueur naissante ...). Je vous laisse interpréter *Musica Angelica* pour vous-même. Vous pourriez penser qu'un tel érotisme exciterait tout le monde, mais ça ne semble pas être le cas. Les mêmes hommes qui deviennent fous avec leurs magazines porno et leurs films *hardcore* trouvent parfois *Musica Celestial* presque offensante. Les hommes aiment être provoqués plutôt que de regarder directement des photos d'organes sexuels féminins et de poils pubiens. Pourquoi ? Et bien il semblerait qu'un message féministe se cache derrière la photo, mais je ferais mieux de laisser de plus amples explications aux femmes.

### Mélodies silencieuses

Les dessins dans le *Mo-no, Musik zum Lesen* (*Mo-no, Music to read, 1969*) de Dieter Schnebel sont principalement des mélodies à mon sens. Ils sont généralement linéaires, ils commencent quelque part, bougent quelque part et se

finissent à un autre endroit. Mais bien sûr, ce sont des mélodies virtuelles plutôt que de véritables mélodies, et cela est plus ou moins normal aujourd'hui, quand des lettres électroniques remplacent les lettres de papier (e-mail), que les projections remplacent des images physiques (les leçons de sécurité avant que l'avion ne décolle), quand les ordinateurs remplacent des voix parlées (les annonces téléphoniques), que les synthétiseurs remplacent des instruments de musique (quasiment partout). Alors pourquoi des images de mélodies ne pourraient-elles pas remplacer des mélodies ? C'est de la musique virtuelle, de la musique que l'on ne peut pas vraiment entendre physiquement, de la musique que l'on ne peut pas vraiment jouer sur un instrument, et pourtant de la musique que l'on peut suivre dans sa tête sans problème. De nombreux compositeurs dans de nombreux pays produisaient des œuvres similaires à celle de Schnebel à peu près au même moment, mais la plupart de cette « musique graphique » était censée être jouée, pas simplement lue, et seule une infime partie était aussi visuellement frappante que « *Music to Read* » de Schnebel.

#### Compositions silencieuses

William Hellermann est un compositeur et guitariste, bien qu'il ait commencé en étudiant l'architecture, ce qui explique pourquoi il a appris le dessin mécanique. Alors que les compositeurs commencèrent à expérimenter la musique « aléatoire » et à parfois écrire de vagues partitions musicales, destinées à être interprétées par le performeur, Hellerman retourna aux techniques graphiques et produit au moins une centaine de pièces comme celle-ci, qui sont plus à regarder qu'à jouer. Souvent les dessins musicaux d'Hellermann impliquent des jeux de mots et des images visuelles, mais l'on entend toujours de la musique en même temps. Les notes sont soigneusement choisies, soigneusement dessinées, soigneusement alignées. Ces pièces silencieuses sont autant des compositions que les pièces d'Hellermann supposées être jouées et écoutées. Le fait que personne ne pourra

jamais entendre ces œuvres n'était pas une raison, pour autant qu'Hellermann était concerné, pour ne pas les composer avec attention. Walter Marchetti serait certainement d'accord, et n'oubliez pas les nombreux sculpteurs médiévaux, qui passèrent des années à tailler des statues de pierre qui finirent au sommet de la cathédrale, où elles ont été par essence invisibles pendant des siècles.

### Bagatelles silencieuses

Ma propre contribution principale à l'histoire de la musique silencieuse est une collection de dessins appelée *Imaginary Music*, publiée sous forme de livre en 1974. Certains de ces dessins, comme « *Geometric canon in four part*, » sont des idées que je, ou quelqu'un d'autre, pourrais souhaiter écrire sous forme jouable un jour, mais qui sous cette forme doivent simplement être imaginées. Certains, comme le *Complex Triplet*, sont de la musique impossible à jouer (et une parodie de réelles œuvres composées par certains de mes collègues). Certains, comme la « *Celestial Music for Imaginary Trumpets* » sont aussi impossibles à jouer que n'importe quelle œuvre que Walter Marchetti ait jamais composée. Certains, comme « *Large Cluster* » sont des idées de son qui sont simplement plus facilement perçues par l'œil que par l'oreille. Un bon nombre des 104 dessins sont de la *Musique Imaginaire* de quelques manières différentes, mais ils sont tous audibles dans l'imagination d'une manière ou d'une autre, au moins pour moi. Puisqu'ils sont tous courts, simples (minimaux), longs d'une page, des idées en noir et blanc, souvent avec un sens de l'humour, j'aime aussi les voir comme des « bagatelles ».

### Instruments silencieux

N'importe quel instrument produit de la musique silencieuse lorsqu'il n'est pas joué. J'ai trouvé un exemple de ceci particulièrement poignant quand j'ai visité le



musée Pablo Casals à Prades, en Catalogne française. Là, dans une étui de verre, se trouvait un beau violoncelle, avec lequel Casals avait joué plusieurs concerts aux Pays-Bas dans les années 30. Selon le propriétaire de cet instrument, il n'a pas été utilisé depuis. Il a été silencieux pendant plus d'un demi-siècle. Mais l'instrument comporte toujours les empreintes de Casals, il retient toujours d'une certaine manière les vibrations de son joué, et debout face à cet étui de verre, je n'ai eu aucune difficulté à entendre, dans ma tête, l'une des interprétations inimitables de Bach du maestro. Le son que l'on connaît si bien des enregistrements de Casals émerge toujours de cet instrument (d'une certaine manière), non troublé par l'étui de verre. Beaucoup de gens pensent que seuls les compositeurs entendent de la musique dans leur tête, et que c'est une sorte de talent spécial, mais je suis certain que n'importe qui serait capable d'entendre de la musique silencieuse dans le violoncelle de Casals, et la plupart de la musique silencieuse de notre exposition aussi.

Un ami m'a demandé pourquoi je n'avais pas inclus le violoncelle de Casals en lui-même dans l'exposition, et j'ai répondu qu'il n'y avait pas sa place, car ce n'est pas vraiment une œuvre d'art. Mais maintenant que j'ai écrit ceci, il me semble que le violoncelle de Casals est déjà dans l'exposition, d'une façon dématérialisée. Quiconque lisant ce paragraphe, et qui peut imaginer la musique de Casals, peut aussi imaginer l'instrument là dans son étui de verre. Il n'est pas nécessaire de le retirer de sa maison à Prades. *Klangtafel II* de Monika von Wedel est un autre instrument qui produit de la musique silencieuse, mais c'est aussi une copie de *December 1952*, une œuvre d'Earle Brown, habituellement citée comme la première « partition graphique, » c'est-à-dire la première fois qu'un compositeur inscrit simplement quelques lignes suggestives et autres symboles et laissa toutes les décisions musicales spécifiques à l'interprète. Ici, dans la copie de la partition de Von Wedel, les lignes sont plus grandes et elles sont peintes sur un canevas plutôt que dessinées sur du papier. Plus important encore, des cordes ont été étirées à travers l'image, plus ou moins de la façon dont les cordes sont

tendues sur les violons et les guitares. C'est pourquoi j'ai le sentiment que cet objet n'est pas de la musique graphique mais plutôt une sorte d'instrument. On n'a plus une partition pour musique audible mais un instrument de musique silencieuse.

#### Orchestre silencieux

Dans *Économie Musicale no. 2* de Robert Filiou, il n'est pas difficile d'imaginer le petit orchestra de plombier, maçon, fermier, électricien, cuisinier et mécanicien, tous faisant les bruits de leur travail sous la direction d'un astronaute. En fait, je trouve que cette musique silencieuse sonne plus vivement dans mon oreille que presque tout le reste dans cette collection. Bien sûr, l'œuvre est 100% Fluxus, avec le sens de l'humour Fluxus et la tendance Fluxus à tourner la musique et l'art traditionnels en dérision. Elle découle clairement de cette période largement oubliée des destructions de piano et des « autodafés » de violons, mais pour moi *Économie Musicale no 2* est simplement meilleure, plus astucieuse, plus intelligente, qu'une grande partie de ce répertoire – une image mérite de rester accrochée aux murs des musées pour les siècles à venir.

#### Concerto silencieux

Ben Patterson est aussi un artiste Fluxus, depuis le fameux concert de Wiesbaden en 1962. Contrairement à la plupart des autres dans le groupe, cela dit, il est aussi musicien, et en fait, il a passé de nombreuses années dans sa jeunesse comme contrebassiste professionnel dans des orchestres symphoniques. Donc il savait ce qu'il était en train de faire quand il choisit la notation musicale copiée sur ce collage, et il avait un bon sens musical, ainsi qu'un sens de l'humour, quand il choisit son orchestre.

Des orchestres miniatures peuvent être achetés dans des boutiques souvenir

partout dans le monde, et n'importe lequel d'entre eux serait amusant à coller sur une telle œuvre, mais ces musiciens miniatures semblent parfaitement choisis pour le rôle. N'aimeriez-vous pas être le bassiste soliste jouant un concert avec cet accompagnement ? Essayez. Essayez d'entendre comment vous et l'orchestre animal sonnez ensemble.

Méditations silencieuses

Yoko Ono organisa des concerts et des événements avec La Monte Young en 1960, elle exposa des « *participation pieces* » et des « *instructions for paintings* » dans la galerie de George Maciuna à New York en 1961, elle s'est produite avec John Cage au Japon en 1962, bien avant d'épouser John Lennon.

Le livre « *Grapfruit* » contient des textes courts, principalement du début des années 60, qui sont pour moi avant tout des méditations. Les suggestions qu'elle fait parfois prennent un certain temps à être perçues. Seulement progressivement peut-on saisir toutes les résonances, qui parfois vibrent sur plusieurs niveaux. Beaucoup des textes de *Grapfruit* ont plus à voir avec des images visuelles ou des actions, mais j'en ai choisi deux qui pour moi sont réellement de la musique, de la musique silencieuse.

#### Pièce secrète

Choisissez une note que vous voulez jouer.

Jouez-là avec l'accompagnement suivant :

Les bois de 5 heures à 8 heures du matin l'été.

Eté 1953.

#### Pièce de neige

Enregistrez le son de la neige qui tombe.

Ceci devrait être fait dans la soirée.

N'écoutez pas l'enregistrement.

Coupez-le et utilisez-le comme une cordelette pour ficeler des

cadeaux avec.

Faites un papier d'emballage si vous voulez, en utilisant le même procédé avec une bande de phonographe.

Automne 1963.

### Phonèmes silencieux

Les poètes et artistes qui contribuèrent à l'édition de la Revue Musicale en 1971 dédiée à « La Musique Lettriste » sont largement inconnus du monde de l'art aujourd'hui. Isidor Isou, généralement reconnu comme le fondateur du groupe, est le seul nom que j'aie pu trouver parmi les listings actuels durant une récente visite à la Bibliothèque d'Art et d'Architecture de Paris. Et pourtant, l'œuvre qu'ils ont réunie dans quelques expositions, et en particulier dans ce petit journal, mérite clairement une page dans l'histoire de la musique silencieuse. L'idée centrale des lettristes, et la raison pour laquelle ils ont choisi un nom dédié à la « lettre, » est leur revendication que le nom en lui-même est usé. Après tant de siècles de littérature, plus aucune création originale ne peut être produite avec un langage normal. Les écrivains et les poètes doivent aller plus loin, ils doivent maintenant manipuler la lettre en elle-même, le phonème, le centre phonétique de tout langage. Bien sûr, alors qu'on lit de telles revendications, on ne peut s'empêcher de penser que cette avant-garde particulière n'est pas seulement en train de chercher de nouvelles formes de littérature, mais qu'elle se moque aussi de la littérature. Il est difficile d'imaginer de véritables poètes prêts à abandonner les mots et les phrases complètement. Quoi qu'il en soit, les Lettristes avaient de nombreuses idées intéressantes, et ils créèrent plusieurs nouvelles formes de littérature, et de nouveaux noms pour ces formes, et ils le firent avec une grande énergie. Certains des mots qu'ils aimaient le plus sont aphoniste, hyperphonique et musique cryptique, qui tous signifient essentiellement des messages phonétiques avec des phonèmes muets, c'est-à-dire de la musique silencieuse. Les

lettristes ne désiraient pas réellement prononcer leur poésie de lettres et de phonèmes, probablement parce que c'était ce qui était déjà fait par un autre mouvement d'avant-garde français à l'époque connu sous le nom de *poésie sonore*. Naturellement, la dernière chose qu'un groupe d'avant-garde ferait serait d'imiter un autre groupe d'avant-garde, au point que l'œuvre des lettristes était dédiée au silence, et ceci ajoute un peu de poésie à notre exposition.

#### Réalisme silencieux

L'artiste belge, Baudouin Oosterlynck, a travaillé entre l'œil et l'oreille pendant 25 ans. Il a conçu et présenté de nombreuses installations sonores, il en a conçu beaucoup d'autres qui n'ont jamais été présentées, ou qui n'ont jamais été censées être présentées, et il a mis en œuvre une charmante collection de dispositifs qui changent la direction et la qualité de l'écoute. La plupart d'entre eux sont des objets d'apparence étrange que l'on doit poser sur la tête ou sur les oreilles. Les *Variations du silence* consistent en 23 préludes qui sont clairement le produit de la même recherche signée Oosterlynck, mais ils s'intéressent plus au silence qu'au son. 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 Nouveaux Réalistes. 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. C'est un autre type de musique silencieuse : autobiographique, narrative, un témoignage personnel, mais avant tout une simple collection de silences trouvés. Vous direz, « mais attendez, ce n'est pas du silence pur, les rivières et le vent font du bruit, » et cela est vrai, mais il est aussi vrai, comme John Cage aimait tant le remarquer, que le vrai

silence n'existe pas pour nous, car il y a même des sons dans nos têtes et nos corps. Les silences dans nos vies contiennent toujours des sons ambiants quelque part, et ce sont les silences qu'Oosterlynck célèbre ici.

### Romantisme silencieux

L'artiste anglais Tom Phillips est plus connu pour les collages et peintures sur texte, mais il a aussi volontiers un intérêt pour la musique depuis sa participation au Scratch Orchestra dans les années 60, et il n'est pas surprenant qu'il soit de temps en temps revenue à la musique dans son œuvre visuelle. *The Last Notes from Endenich* est un hommage à Robert Schumann, qui passa les derniers mois de sa vie à l'asile d'Endenich, mais la pièce n'est ni sentimentale ni métaphorique. Phillips fit quelques recherches à propos de la mort du compositeur, à propos de la musique surnaturelle que sa femme Clara assure qu'il entendait continuellement, et à propos du *La* qui était toujours présent dans son oreille. Il semble que Schumann ait laissé un certain nombre de bouts de musique en « orthographe sauvage, » ce que Clara pensa être une musique conséquente à un délire et qu'elle détruisit, mais seulement quelques traces restent de ce à quoi ces notes pouvaient ressembler. Phillips écrit qu'un jour il entra dans « une étrange transe de dessin. Pour peut-être la première fois depuis l'enfance j'ai vu les traits se former spontanément et une structure se former elle-même, involontaire. » Je pense que Phillips se retrouva avec une impression plutôt convaincante des notations, des fantaisies, des thèmes, des émotions folles, de l'énergie indomptable de la musique que Schumann essayait d'écrire dans les derniers jours de sa vie. Tout ceci est toujours silencieux, mais ce n'est pas difficile d'imaginer les grands gestes romantiques, et le pathos qui se cache quelque part derrière *Last Notes from Endenich*.

## Symphonie silencieuse

*La symphony 604* de Dick Higgins est une vraie symphonie pour moi, grande, prétentieuse, en attente d'applaudissements, aussi monumentale et importante qu'une symphonie de Brahms ou de Malher. Les coups de pinceau passionnés sont pénétrés par des impacts de balles, qui résonnent toujours dans des parties de l'orchestre, et voyant les quatre mouvements ensemble, on n'a pas l'impression que c'est une parodie ou une miniature. C'est de la musique pour un grand orchestre, et normalement elle ne devrait pas être minimale du tout, sauf qu'il se trouve qu'elle est silencieuse, ce qui par définition la réduit à zéro décibels, ce qui est aussi minimal que la musique puisse l'être. *Symphony 604* n'est pas une œuvre particulièrement originale. Des douzaines d'artistes et de compositeurs aux États-Unis et en Europe ont dessiné et peint sur du papier à musique, particulièrement dans les années 60 et 70. Il semblait nécessaire d'inclure un exemple de ce genre largement pratiqué, et j'ai choisi Higgins parce qu'il me semble qu'il le fit particulièrement souvent et particulièrement bien. On m'a dit que cette œuvre appartient à un projet qu'il appela *A Thousand Symphonies* et il est possible qu'il les ait réellement toutes écrites avant sa mort.

## Sérialisme silencieux

Si l'un des objectifs de la sculpture minimale est de passer inaperçue dans l'espace d'exposition, l'un des objectifs du minimalisme est de faire disparaître la musique écrite dans son espace d'exposition, et l'espace d'exposition d'une partition musicale est évidemment la portée musicale elle-même. De nombreux compositeurs ont essayé de transformer les portées musicales elles-mêmes en œuvres d'art et en musique, et il n'est pas difficile de trouver des feuilles à cinq lignes, suggérant une notation musicale, dans les arts visuels également. J'ai sélectionné deux cas, qui me semblent être particulièrement réussis, l'un créé par

le musicien japonais Takehisa Kosugi dans les années 60, et l'autre dessiné bien plus tard par l'autrichien Gerhard Rühm. Kosugi est plus connu comme improvisateur, et plus récemment comme le directeur musical de la *Merce Cunningham Dance Company*, mais durant une période il passa un bon moment à simplement dessiner du papier à musique et à en faire des éditions élégantes, fait main, en couleur et en relief. Celles-ci ont parfois été présentées lors d'expositions de musique graphique, mais puisqu'elles ne peuvent pas vraiment être interprétées, elles semblent davantage à leur place dans cette exposition de musique silencieuse. Cette œuvre est avant toute chose une forme sévère de minimalisme, parce qu'on retire tout à part les portées de cinq lignes, ceci est l'équivalent musical d'un retour à la page totalement blanche. Il est aussi important, cela dit, de remarquer avec quelle attention les lignes sont dessinées et colorées. Le travail de Kosugi me rappelle la musique sérielle, dans laquelle des compositeurs comme Anton Webern sélectionnaient chaque note soigneusement, suivant un rang de 12 tons, et les dessinaient une par une. Les pages de Kosugi ne m'évoquent pas de sons dans mon oreille interne aussi clairement que beaucoup d'autres choses ici dans notre exposition *Musique Silencieuse*, mais quand je regarde l'une de ses pages, je perçois des séquences précises assez clairement. A peu près la même chose peut être dite pour *Tema mit Variationen* de Gerhard Rühm, sauf que Rühm s'est autorisé à dessiner quelques lignes de plus, connectant une portée à une autre, indiquant des relations, des séquences, des inversions, des directions, des « variations. » On peut voir chaque page comme une façon différente d'orienter une série de 12 tons.

### Politique Silencieuse

Un pionnier du *Lautgedicht*, un membre du Wienergruppe, un créateur consistant de musique et d'œuvres visuelles, ainsi que d'œuvres littéraires, il n'est pas surprenant que Gerhard Rühm ait aussi fait d'autres types de musique silencieuse.



L'une de mes pièces favorites dans cette catégorie, qui est aussi la seule pièce de musique silencieuse que j'aie pu trouver qui emploie des photographies, et la seule chose dans *Silent Music* qui ait un sens politique clair, est un simple collage qui combine une photographie de réfugiés quittant leur ville bombardée avec la page d'une chanson qui dit encore et encore, « Ade » (adieu). Ce n'est pas simplement une autre chanson d'adieu, mais une chanson silencieuse, que personne ne veut même chanter à haute voix, et une commémoration touchante de tous les endroits où l'on peut encore assister à l'exode de réfugiés politiques.

#### D'autres silences

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. J'espère être capable un jour de mettre à jour tout ceci, peut-être avec une “vision de 2010.”

## Annexe F

J'ai rencontré Patrick Dorobisz (1955-), compositeur et plasticien français, qui se déclare artiste minimaliste.

Ayant fait sa connaissance pendant la période de rédaction de cette thèse, j'ai décidé de l'inviter dans mon émission de radio *codalternative* afin de discuter avec lui des questions relatives au minimalisme musical, qu'il a mis en perspective avec son propre travail de compositeur. C'était intéressant pour moi de rencontrer un artiste se revendiquant du minimalisme, par rapport à Charlemagne Palestine qui affirme avec force ne pas se retrouver sous cette dénomination.

Aussi, la rencontre avec Dorobisz est une parenthèse dans cette thèse. Son propos, bien qu'il fût utilisé en partie dans le corps de texte de la thèse afin de directement donner la parole à un acteur contemporain de la musique minimaliste, n'a pas la volonté de l'objectivité du musicologue. C'est celui d'un artiste engagé artistiquement et politiquement, donc tout a fait subjectif. Cela dit, il a le mérite d'exposer la façon dont un compositeur minimaliste conçoit et revendique ce courant en 2017.

L'intégralité de l'émission est disponible via :

[https://www.youtube.com/watch?v=2qvKC9iqH\\_4](https://www.youtube.com/watch?v=2qvKC9iqH_4)

## ANNEXE G

J'ai choisi d'exposer en annexe quelques-unes de mes compositions. Il s'agit de préciser deux choses avant d'entamer la réflexion. D'abord, il ne s'agira pas dans les lignes suivantes d'analyser chacun de mes travaux dans le détail, car ce travail de thèse ne porte pas sur mon œuvre, aussi serait-ce déplacé voire hors-sujet de trop entrer en profondeur dans chacune des pièces qui va suivre. De plus, il ne s'agit évidemment pas de faire la quelconque promotion de mon travail de compositeur au travers des lignes qui vont suivre, cela serait encore plus déplacé.

J'ai choisi d'exposer certaines de mes compositions pour les deux raisons suivantes : d'abord, ces pièces furent toutes composées à partir de 2010, soit deux ans après ma découverte de la musique de Charlemagne Palestine. Ce lien n'est pas sans conséquence. En effet, j'ai exposé en introduction de la thèse le fait que la musique du musicien new-yorkais a profondément influencé mon propre travail artistique, aussi me semble-t-il intéressant d'expliquer la poïétique de mes œuvres, ce qui mettra à jour certains procédés utilisés par Palestine puisque je m'en suis directement inspiré. De plus, cela montrera aussi comment circulent les idées musicales d'un musicien à l'autre, au-delà des théorisations et des institutions. Et d'une certaine façon, c'est la démonstration de l'heuristique en action, hors contexte musicologique, car finalement, composer des œuvres en s'inspirant du travail d'un autre artiste, pour tenter de saisir les mécanismes et inventions utilisés par lui, en vue de réaliser une œuvre originale, c'est faire œuvre d'heuristique au service de la création musicale. En y réfléchissant, on se rend bien compte que c'est par le même type de mimétisme puis de dépassement du mimétisme que les maîtres de la musique écrite du passé et du présent ont toujours voulu et su renouveler le langage, en maîtrisant puis en dépassant celui de leurs aînés. Il en est de même naturellement dans les musiques autographiques, à la différence que cette évolution du langage n'est guère palpable dans la partition.

La deuxième raison pour laquelle j'ai décidé d'exposer mon travail artistique consiste en ce que bon nombre des questions auxquelles je fus confronté en tant que compositeur au-devant de mes œuvres entrent totalement en écho avec les réflexions engagées dans la thèse : dois-je ou non écrire une partition, est-ce de la composition ou de l'improvisation, suis-je compositeur, performeur, ou autre au moment de l'élaboration de telle ou telle pièce ? Ces questions entrent en écho avec celles relatives aux enjeux des musiques expérimentales, drone, noise, improvisées etc. Et avec leurs différences de conception par rapport aux musiques héritières des approches de l'avant-garde européennes, qui s'apprennent et se développent majoritairement en conservatoire et au sein d'institutions spécialisées comme l'IRCAM. Il sera constaté par le lecteur de ces lignes que la grande majorité de mes œuvres furent créées en dehors d'institutions connues, au-delà de celle réalisées dans le cadre de l'université, sachant qu'elle furent conçues en parallèle de mes activités de chercheur, et non strictement dans le cadre de mes recherches, même si l'heuristique musicale permet de faire le pont entre recherche universitaire et composition musicale.

Les différentes pièces qui vont suivre seront exposées dans l'ordre chronologique de leur création, montrant ainsi l'évolution de ma pensée compositionnelle pièce après pièce.

Elles sont disponibles via <https://soundcloud.com/user-522694583> , à part *Méroé*, qui sera envoyée au jury en lien internet privé.

### ***Le temps Aboli (2009)***

Pièce pour bol tibétain, tige filetée amplifiée et glissentar amplifié.

Enregistrée au Studio Nord de Lille 3.

Interprètes : Quentin Conrate (tige filetée), Pierre Denjean (Glissentar) François Ella-Meyé (bol tibétain).

Cette pièce est ma première œuvre drone. Elle représente une première tentative d'abolir le temps musical, d'où son titre (titre repris de l'ouvrage de Jiddu Krishnamurti et David Bohm dont la lecture m'avait à l'époque fasciné).

La pièce est strictement électroacoustique puisque le bol tibétain est joué de façon acoustique, alors que les deux autres instruments sont repris par l'amplification.

La tige filetée était préparée par Quentin Conrate selon un dispositif de son invention : la tige était suspendue par une sorte de cadre en bois, permettant sa mise en résonance, amplifiée par un système de captation élaboré à partir de micros piezo.

La pièce consiste en la réalisation d'un geste unique par chacun des interprètes. Le bol tibétain doit être joué « normalement », il faut y frotter de façon continue le petit maillet qui l'accompagne afin d'en faire émerger les harmoniques qu'il recèle. La tige filetée doit être frottée de façon continue par un balai métallique de batterie (baguette spécifique utilisée par les jazzmen au moment de jouer à faible volume), et les cordes du glissentar doivent être au préalable préparées en y ajustant un morceau de corde de guitare entre elles, au niveau du manche, rendant peu reconnaissable son timbre initial. Le morceau de corde est frotté pour générer les sons.

L'entrée des instruments se fait de la façon suivante : le bol tibétain entame la pièce. Dans la cinquième minute, la tige filetée est invitée à rejoindre le bol tibétain. Dans la dixième minute, c'est le glissentar qui rejoint le duo en place. Le trio évolue ensemble jusqu'à la vingtième minute environ où le bol tibétain est

invité à cesser son activité. Puis c'est au tour de la tige filetée de quitter le son aux alentours de la vingt-cinquième minute, invitant le glissentar à fermer la pièce seul, qui trouve son terme après environ trente minutes de son.

Plusieurs choses viennent en tête : d'abord, la structuration du temps est très précise pour une pièce qui désirait l'abolir ! Avec le recul, cette première tentative est encore prisonnière d'un temps psychologique de l'œuvre musicale. Cela dit, la tentative de créer des morphings sonores entre les instruments fut plutôt réussie, abolissant ainsi les relations différenciées dont parle Boucourechliev dans son ouvrage *Le Langage musical*. L'œuvre n'est pas écrite sur partition, toutes les indications furent données à l'oral, faisant de cette œuvre une œuvre autographique singulière. Mais devenant autographique multiple à partir du moment où elle fut enregistrée. En ce sens, elle est typiquement une œuvre drone au sens où cela fut défini dans la thèse. Elle est le point de départ de tout mon questionnement artistique par rapport à la musique drone et en ce sens fait davantage office d'étude que d'œuvre en soi.

### ***Esquisse du son doré (2010)***

Pièce pour orgue, deux guitares électriques et leurs effets, deux cymbales.

Enregistrée en 2010 à Notre-Dame de Douai

Interprètes : Quentin Conrate et Jérémy Platey (cymbales), Pierre Denjean et Benoît Ganoote (guitares électriques et effets), François Ella-Meyé (orgue).

Sept ans après sa création, je considère cette œuvre comme l'une de mes plus abouties. Son titre, comme l'effectif qui la constitue montrent immédiatement le lien avec Charlemagne Palestine. Le son doré évoque la quête du « son d'or » de Palestine, (qu'il nomme *golden sound* en anglais, d'où « son doré »). De plus, la pièce fut réalisée à Notre-Dame de Douai, dans le nord de la France. Il s'agit

d'une grande église gothique, parfaite pour faire résonner un orgue en son sein selon les méthodes de continuum initiées par Palestine !

L'idée de base de la pièce était assez simple : utiliser l'orgue de la même façon que Palestine, en bloquant les touches, afin de faire évoluer un accord premier. En ce sens, et sans le savoir, je faisais œuvre d'heuristique lorsque j'essayais pour la première fois la technique de Palestine dans cette pièce, puisque j'expérimentais son procédé afin de le comprendre parfaitement, ce que ce propose de faire l'heuristique musicale dans le cadre musicologique.

Seulement, contrairement à ce qui fut réalisé dans le cadre de la thèse, je ne voulais pas uniquement refaire *Schlingen-Blängen*, il aurait s'agit de plagiat éhonté. Du coup, il me fallait trouver des stratégies pour conférer à ma pièce une dimension originale. J'ai d'abord décidé d'y ajouter des guitares électriques, étant également très influencé par le rock et ses dérivés expérimentaux. Un groupe comme *Sunn O)))* fut par exemple une influence décisive pour moi. En plus des guitares, j'ai choisi d'ajouter des cymbales, ayant l'intuition que leur son participerait pleinement à l'esquisse d'une quête du *son d'or*. De plus, étant pianiste, organiste mais également percussionniste de formation, cet effectif mêlant orgue, guitares et cymbales m'est apparu comme complet, avec des instruments à cordes, à vent et à percussion, mêlant acoustique et électricité.

Je voulais construire un continuum avec ces éléments de la même façon que je l'avais fait dans *Le temps aboli*. Mais comme cela fut expliqué dans la thèse, la création prend parfois le dessus sur son créateur, et devient presque un objet autonome, à part entière de celui qui le conçoit. Aussi, c'est imposée à moi l'idée d'ajouter un thème, une mélodie, dans l'œuvre, ce qui la déconnecte de la pure définition de la musique drone, amélodique par nature.

Cet ajout d'un thème peut s'expliquer : d'une part, peut-être du fait que mon égo de compositeur ait ressurgi, n'ayant jamais eu l'occasion avant la création de cette pièce de créer *in situ* une œuvre pour orgue. D'autre part, je me souviens que ce thème s'est tout simplement imposé à moi au moment de concevoir l'œuvre.

Enfin, et c'est ici l'explication que j'aime retenir, il s'agissait également de la meilleure stratégie compositionnelle pour être certain de démarquer mon travail de celui de Palestine qui, dans *Schlingen-Blängen*, n'utilise pas de thème. En réintroduisant un thème, je prenais véritablement mes distances avec l'œuvre qui m'avait initialement inspiré.

Cela étant dit, l'œuvre reste autographique, dans la mesure où elle ne fut pas écrite. Encore une fois, les instructions furent données à l'oral. Etant interprète, j'avais pour ma part ma « partition mentale » en tête. Les quatre autres interprètes avaient également la leur suite aux instructions que j'avais données. Elles étaient les suivantes : pour les guitares, il devait entrer suite à l'exposition du thème, ce dernier apparaissant déjà après un premier épaississement de l'accord d'orgue. Leur geste correspondait à l'exécution d'un motif de trois notes : *ré, mi* à l'octave, *ré* à l'octave du *ré* initial. Ce matériau extrêmement minimal était prétexte pour ensuite ajouter des effets et participer au crescendo d'ensemble de la pièce. Les cymbales devaient entrer encore après, et participer aux crescendo par *jeux de vagues*, chacun des cymbaliers devant exécuter de courts crescendos/decrescendos en réponse à son homologue. Voici en détail le déroulé temporel de la pièce, construite cette fois-ci sans cadre temporel défini à l'avance.

De 0 à 2'28 minutes, c'est la situation initiale à l'orgue. J'y entame le crescendo. A partir de l'accord initial, j'ajoute des registres et des notes, en jouant avec les tirants. Cela se développe jusqu'à 8'08.

De 8'08 à 10'30 : exposition du thème

A partir de 10'30 : apparition des guitares : effets + arpèges (12'08 : les notes de l'arpège sont clairement audibles).

A partir de 14', les cymbales apparaissent, le crescendo s'accélère à partir de 15'15.

A partir de 17'18 : saturation audible aux guitares, les cymbales entament les « jeux de vagues » à partir de 18'. Accélération du crescendo, densification de la



masse sonore.

De 25' à 26'40, c'est le climax de la pièce, avec les guitares qui amorcent l'utilisation des aigus qui annonce le decrescendo.

De 26'40 à la fin, selon ma consigne, les guitares jouent des sons aigus mais encore remplis d'effets de distorsion et de saturation, les cymbales sont également jouées dans les aigus par le biais de modes de jeu expérimentaux, et seul le registre aigu de l'orgue est utilisé. La masse sonore se désintègre ainsi progressivement jusqu'au retour au silence après environ 34 minutes de musique.

Ce descriptif assez précis de la pièce permet de faire plusieurs liens avec ce qui fut dit dans la thèse.

D'abord, la pièce oscille entre le « vouloir fort » et le « vouloir flou » comme le conceptualise Ricardo Mandolini. En effet, la pièce est selon moi une véritable composition : une forme est fixée. Elle est en trois parties : la première est constituée de la situation initiale et de la première évolution de la masse sonore. Il n'y a que l'orgue qui joue. La seconde est constituée de l'entrée des autres instruments et de leurs évolutions dans la masse sonore jusqu'au climax. Enfin, la troisième constitue en le decrescendo de la totalité des instruments, avec l'exploitation du registre aigu et la désintégration de la masse sonore pour revenir au silence.

Cette forme et le thème « fixé » dans ma partition mentale sont représentatifs de mon « vouloir fort » de créateur. Pourtant, une grande part d'indétermination réside dans la pièce. D'une part, toutes les interactions acoustiques entre l'orgue et l'église m'échappent complètement. De plus j'ai agi sur les tirants de façon instinctive et non préméditée. Puis, j'ai donné des consignes claires aux interprètes quant à la forme de la pièce et au matériau de base à utiliser, mais je leur ai laissé une grande marge d'interprétation quant à ces gestes et matériaux : je suis incapable de dire quels effets furent utilisés par les guitaristes par exemple. Ces différents éléments relèvent davantage du « vouloir flou ». Pour jouer avec les

mots, je peux affirmer que je voulais fortement laisser des zones de flou dans mon œuvre afin de permettre aux interprètes de l'investir pleinement.

Plusieurs autres réflexions apparaissent : quelle est la nature profonde de cette œuvre ? Ontologiquement, est-elle plus proche de la démarche expérimentale américaine ou de l'avant-garde européenne ? De prime abord, il paraît évident qu'elle est davantage héritière de l'approche américaine. Elle se place dans la continuité du travail de Palestine, donc du côté de la musique drone, héritière des premières démarches expérimentales américaines. Pourtant, les choses peuvent parfois être plus complexes. Mon ami Geoffrey François, compositeur, a assisté à la représentation de la pièce. Dans son enthousiasme, il m'a affirmé que cela lui avait rappelé certaines œuvres de Gérard Grisey. Au-delà de l'aspect extrêmement flatteur d'une telle comparaison, cela renvoie à ce qui fut dit dans cette thèse, la réception d'œuvres autographiques peut à s'y méprendre renvoyer à celle d'une œuvre allographique, surtout quand elle est composée d'éléments fixés dans la « partition mentale » comme une structure rigide, un thème etc.

Pour conclure sur cette pièce, nous pouvons affirmer que son étude heuristique serait tout à fait pertinente et redonnerait une dimension objective à l'œuvre. En effet, moi-même, en étant pourtant le compositeur, je suis incapable de dire quelles sont les tirants utilisés sur l'orgue, quels effets sont utilisés par les guitaristes, quelles sons ou hauteurs sont audibles au moment de la massification de la masse sonore etc. Aussi, une reconstruction heuristique de la pièce réalisée sur le modèle de celle appliquée à *Schlingen-Blängen* permettrait sans aucun doute une meilleure compréhension de l'œuvre. L'élaboration d'un niveau neutre donnerait à voir d'un coup la structure de l'œuvre qui, avec sa forme en trois parties, rappelle étrangement la structure de *Schlingen-Blängen* ! Rien d'étrange à cela, puisque la pièce fut avant tout pensée comme un hommage à Charlemagne Palestine et à son œuvre pour orgue.

Ce niveau neutre permettrait également de donner de plus amples détails sur les

actions de chacun des musiciens, mais aussi donnerait la possibilité à d'autres interprètes de s'approprier l'œuvre sans passer par l'audition de la version fixée dans l'enregistrement. C'est ainsi que l'heuristique musicale prend tout son sens.

*Esquisse du son doré* fut pour moi à la fois un hommage à Palestine, mais aussi l'occasion d'affirmer ma différence par rapport à lui, en introduisant des éléments étrangers à son vocabulaire. Ainsi, cette œuvre se positionne comme le manifeste de ma conception de la composition musicale, à la fois fixée, parfois sur le papier, souvent dans l'esprit, mais requérant toujours une forte attention de l'interprète quant à mon « vouloir fort ». Mais ma conception de la composition est aussi pétrie de mon « vouloir flou », sans aucun doute hérité de ma pratique soutenue de l'improvisation non idiomatique ou du rock, qui, chacun à leur façon, laissent au musicien interprète ou improvisateur une grande part de responsabilité (totale dans le cas de l'improvisation) au moment de créer l'œuvre en concert.

C'est par la place que prend cette pièce dans mon travail de compositeur qu'il fut choisi d'être aussi précis à son sujet. Les prochaines œuvres qui vont suivre, qui se placent dans sa continuité, seront plus rapidement abordées, tout en mettant en lumière ce que chacune m'apporta comme nouvelles interrogations et problèmes à résoudre.

### ***Cheap Art Gallery (2011)***

Pièce pour synthétiseurs et sources sonores.

Enregistrée en 2011 à la galerie commune de la faculté d'Arts-Plastiques de Tourcoing.

Interprète : François Ella-Meyé.

Mon ami Quentin Conrate organisa un cycle de concerts en solo dans la galerie commune de la faculté d'arts plastiques de Tourcoing qu'il fréquentait en 2011. Il

m'invita à proposer une pièce, ce fut *Cheap Art Gallery*, qui tient son nom du fait que l'espace était investi par des œuvres réalisées par les étudiants. *Cheap* revête un double sens : il renvoie autant à l'aspect « cheap art » de certaines œuvres, mais aussi au côté « cheap » de l'exposition, au sens de la pauvreté en terme de pertinence et d'élaboration de certaines propositions selon moi !

Ce dialogue avec le contexte de création de l'œuvre qui se retrouve jusque dans le titre n'est pas anodin car c'est à partir de ce dialogue que s'est construite la pièce. En effet, les trois claviers répartis sur les deux étages de la galerie sont les trois éléments principaux à partir duquel le discours musical se développe, mais différentes sources sonores étaient réparties dans la galerie, dialoguant avec les œuvres exposées dans l'espace. Ces sources sonores étaient constituées d'ordinateurs et de lecteurs cd auto-amplifiés portatifs. Certains ordinateurs étaient reliés à des amplis et diffusaient des fragments sonores enregistrés au préalable, d'autres diffusaient des extraits vidéo. Les lecteurs cd diffusaient des titres d'albums de rock ou de musique électro connus.

La pièce se déroule de façon assez similaire à *Esquisse du son doré*, elle s'entame sur un son minimal, un drone tenu via un *Micro Korg*, caché dans un renforcement de la galerie. Puis, je me baladais dans la galerie pour ajouter des notes aux claviers présents à chaque étage, que je bloquais de la même façon que les touches de l'orgue. Puis, un thème est joué sur le clavier *Korg Karma* présent à l'étage, caché des yeux du public, se trouvant au niveau inférieur, recréant ainsi la situation « acousmatique » de l'organiste, caché aux yeux des fidèles de l'église. Cette exposition du thème est un point de bascule dans l'œuvre à partir duquel la masse sonore est densifiée, pour devenir extrêmement fournie, tirant l'esthétique d'ensemble de la pièce vers la musique noise. A partir de ce moment, les sources sonores sont enclenchées, certaines se font entendre alors que d'autres sont inaudibles à ce moment de la pièce car masquées par la masse sonore. La dernière phase de la pièce consiste en un retrait progressif des notes constituant la masse sonore, additionné à celui des sources annexes puissantes en terme de volume,

laissant ainsi les sources sonores de plus faibles volumes se faire entendre, réparties dans plusieurs endroits de la galerie.

Au-delà des problématiques déjà soulevées par les deux pièces précédentes, cette œuvre pose aussi la question de la frontière entre concert, installation et performance. En effet, la façon dont étaient réparties les sources sonores conférait à l'œuvre une dimension d'installation. De plus, ma déambulation dans la galerie, pouvait donner au spectateur davantage l'impression d'assister à une performance qu'à un concert classique, avec un public confronté à une œuvre en situation d'écoute. La disposition de l'installation, répartie sur les deux étages, conférait à l'œuvre une dimension spatiale et invitait d'emblée le public à se déplacer, ne serait-ce que pour écouter ou regarder chacune des sources, au-delà de mes propres déplacements et actions. Ainsi, encore une fois, voici l'exemple d'une œuvre à la fois pensée en amont, avec une forme et un thème écrits, mais qui ne peut exister que dans le temps présent de la performance, avec toute sa dimension aléatoire. Une reconstruction heuristique de la pièce permettrait à coup sûr d'identifier davantage les entrelacements de démarches présents dans l'œuvre.

### ***La Symphonie Bleurosor (2011)***

Enregistrée à la Nébuleuse avec la collaboration de Théophile Bertuit.

Cette pièce est une étude sur le drone appliqué à l'orchestre symphonique. Elle rend hommage à Yves Klein et à sa *Symphonie Monoton-Silence*. N'ayant pas d'orchestre symphonique à ma disposition, je me suis retourné vers mon ami Théophile Bertuit, ingénieur du son, pour enregistrer la pièce via un logiciel contenant des échantillonnages de chaque instrument de l'orchestre symphonique. Ainsi, en partant des instruments les plus graves de l'orchestre jusqu'au plus aigus, j'ai pu réaliser un « drone symphonique », en faisant jouer à chaque instrument la note *ré* via le mode de jeu le plus adéquat possible pour obtenir un

son tenu, sachant que la pièce serait autrement plus intéressante réalisée par un véritable orchestre. Elle est totalement drone : amélodique, arythmique, et même dépourvue d'harmonie au-delà de la superposition du *ré*. Du coup, le processus poétique a cela de particulier qu'il fut réalisé à partir de l'écriture d'une partition, celle établie sur le logiciel afin de réaliser la pièce. Cette partition a malheureusement disparu, ayant échappé aux archives de mon ami et de moi-même. Du coup, le paradoxe est le suivant : il faudrait réécrire une partition à partir de la version audible de l'œuvre, seule trace existante de la pièce. Et la tâche ne serait pas si simple tant la masse sonore s'épaissit au fur et à mesure de l'évolution de l'œuvre. La pièce pourrait aussi être reproduite directement par un orchestre, sans passer par la partition, à partir du moment où des instructions orales auraient été données au préalable, ces instructions correspondant aux entrées respectives de chaque pupitre et leurs gestes à réaliser.

Dans tous les cas, celui de l'élaboration d'un niveau neutre ou celui de la reconstruction sonore de la pièce, c'est encore par l'heuristique musicale que la pièce pourrait entièrement se révéler à nous en l'absence de sa partition originelle.

### ***Escathologic music (2012)***

Pièce pour deux pianos et synthétiseur.

Enregistrée à Roubaix chez Fanny Engles (salon privé) le 21 décembre 2012.

Interprètes : Fanny Engles et François Ella-Meyé

Cette œuvre porte ce nom évocateur de fin de monde ou de nouvelle ère, au choix, par analogie avec la date de création de l'œuvre, le 21 décembre 2012, rendue célèbre dans la pop culture par rapport aux innombrables rumeurs prédisant la fin des temps lors de cette date fatidique. Au cas où, je me suis dit que je voulais vivre cette fin du monde en musique ! Aussi ai-je organisé chez ma camarade de longue date Fanny Engles un concert pour deux pianos et synthétiseur. Fanny

Engles, qui à l'époque étudiait l'accordage de piano en parallèle de ses activités pianistiques et universitaires, avait deux pianos dans son salon, chose peu commune, ce qui permit l'élaboration de cette œuvre. Au-delà de l'aspect humoristique de son titre, cette pièce est d'une importance capitale pour moi car elle est la première pièce (de ma période drone) à mettre en jeu l'usage du piano, mon instrument de prédilection. Encore une fois, l'influence de Charlemagne Palestine est très présente, notamment par l'usage d'un drone qui soutient le duo de piano, encore fois via une touche bloquée sur un clavier. Ainsi, le drone étant installé en début de pièce, le duo de piano s'y superposant peut s'entamer. Avant d'aller plus loin dans l'explication de la pièce, précisons que c'est une pièce qui fut écrite sur partition, ce qui la différencie de la plupart des autres travaux présentés ici. Encore une fois, les deux partitions originelles destinées à Fanny et moi ont disparu. Il faut dire qu'elles étaient griffonnées sur un coin de feuille et servaient davantage d'aide-mémoire que de réelles partitions. Il aurait été facile de la reproduire pour cette thèse, mais il fut décidé de simplement en expliquer le principe tant ce dernier est simple. La partition était composée de trois mesures. Dans chacune d'entre elle se trouvaient deux accords, écrit en ronde, sans unité de mesure précise (pas de tempo ni de mesure à la clef). Chacun de ces six accords étaient écrits pour la zone centrale du clavier. A la suite de ces trois mesures des instructions étaient écrites en direction des deux interprètes de la pièce.

Il était demandé ceci (en moins détaillé, le détail fut expliqué à l'oral) :

### **Premier mouvement**

Les deux interprètes doivent sélectionner leur rôle entre pianiste 1 et pianiste 2.

A partir du moment où les rôles sont choisis, le pianiste 1 joue le premier accord de la mesure 1, comme il est écrit, en le plaquant et en le laissant résonner. Le pianiste 2 doit lui répondre en faisant de même avec le second accord de la mesure. Les deux pianistes continuent ainsi, en jouant leur propre accord, jamais celui de l'autre pianiste, mais ils peuvent les superposer. De plus, les accords peuvent être renversés et joués à n'importe quelle hauteur du clavier du piano.

Puis, le pianiste 1 choisit, quand il le désire, de passer à la mesure 2 en jouant le premier accord de la mesure selon le même mode de jeu, le pianiste 2 le suit « à l'oreille » en jouant le second accord de la mesure selon le même principe et ainsi de suite pour la mesure 3.

### **Second mouvement**

Le pianiste 1 entame le second mouvement lorsqu'il décide de repasser à la mesure 1. Il doit alors rejouer le premier accord mais cette fois-ci sous la forme d'un arpège continu. Il peut alors développer l'accord sur toutes les zones désirées du clavier mais toujours en respectant les notes initiales de l'accord. Le pianiste 2 entreprend de le suivre en faisant de même avec son propre accord. Le pianiste 1 passe selon son bon vouloir à la mesure 2, le pianiste 2 doit le suivre « à l'oreille » selon le même principe que le mouvement 1 et ce jusqu'à l'énonciation de la mesure 3 jouée via ce mode de jeu arpégé.

### **Troisième mouvement**

Le pianiste 1 entame le troisième mouvement lorsqu'il décide de repasser à la mesure 1. Il doit alors rejouer le premier accord mais cette fois-ci en utilisant la technique du *strumming* initiée par Palestine. De même que pour le mouvement 2, il peut étendre l'accord ainsi joué à toutes les zones du clavier à condition de respecter les notes de l'accord. Le pianiste 2 doit le suivre en jouant son propre accord, et le passage à la mesure suivante se fait de la même façon que pour chacun des autres mouvements.

### **Quatrième mouvement**

Le quatrième mouvement consiste en le miroir des trois mouvements précédents. Arrivé à la fin du processus du troisième mouvement, le pianiste 2 doit refaire le parcours en marche inverse, évoquer le second accord de la seconde mesure, toujours en utilisant le *strumming*, auquel le pianiste 1 doit répondre en jouant le premier accord de cette mesure, puis de même pour le passage à la mesure 1. Et ainsi de suite en repartant de la mesure 3 afin que les deux pianistes rejouent chacun de leurs accords dans le sens strictement inverse de leurs présentations



dans les trois premiers mouvements, en repassant d'abord par le mode de jeu arpégé, puis le mode de jeu « accord plaqué ».

### **Coda**

Lorsque le pianiste 2 évoque le retour sur les accords plaqués, le pianiste 1 exécute un rapide decrescendo du drone via le potentiomètre du clavier émetteur du bourdon. Ainsi, la pièce se termine en duo de piano, sans drone, donc sans son continu. La pièce s'achève dans le dialogue léger des accords plaqués sur chacun des pianos, jusqu'à la fin du processus. Les pianistes terminent la pièce « à l'oreille », lorsque le retour au silence s'impose.

Cette œuvre renvoie directement à la description de la partition expérimentale faite par Nyman, qui propose davantage un cadre d'exécution et un processus pour les interprètes de la pièce qu'une concaténation d'éléments musicaux. Cette œuvre évoque aussi les interrogations de Mandolini quant à la pertinence de l'analyse de la partition dans un tel cas. En effet, s'il n'a pas été choisi de reconstruire la partition ici, c'est parce qu'elle n'apprendrait rien au niveau analytique sur ce qui se passe vraiment dans l'œuvre. L'analyste verrait six accords, dépourvus de rythme, placés sur les portées. Tout au plus pourrait-il analyser la constitution de ces accords et les liens que ces accords entretiennent entre eux. D'ailleurs, cela donnerait des informations importantes sur une partie du matériau sonore de la pièce. Mais c'est à travers les indications écrites que la pièce prend réellement vie. Indications qui étaient majoritairement orales au moment d'élaborer la pièce. Ce sont ces instructions qui libèrent les interprètes de la partition, au service d'une exploration tout à fait personnelle du processus proposé par la composition.

Au risque de se répéter, c'est l'heuristique musicale qui permettrait encore une fois une approche optimale de l'œuvre. D'une part, un étudiant qui voudrait réellement comprendre la pièce devrait en faire *l'expérience*, en la recréant, au piano, ou via un autre instrument, en adaptant les gestes proposés. De plus,

l'élaboration d'un niveau neutre à l'œuvre, qui ne prendrait pas en compte la partition originale, mais qui se baserait uniquement sur l'audition de l'œuvre et sa recreation sonore permettrait à coup sûr d'identifier des gestes, des traits musicaux, des interactions entre les pianistes ou même les difficultés éprouvées par ces derniers lors de l'exécution de l'œuvre, impossibles à analyser à partir de la partition originale.

### ***Messe pour les 900 ans de l'abbatiale de Pontigny (2014)***

Enregistrée au Studio du Nord de Lille 3, créée par diffusion acousmatique à l'abbatiale de Pontigny, à l'occasion des 900 ans du lieu.

Synthétiseur et voix enregistrés via Pro-Tools.

Interprète : François Ella-Meyé

Initialement conçue pour orgue et chœurs, cette pièce est une commande de la part de ma camarade Odile Monseu, qui à l'occasion de la *Nuit des Eglises* organisa une manifestation pour les 900 ans de l'abbatiale de Pontigny, magnifique abbatiale cistercienne. Mais un petit problème s'imposa à nous. Initialement, je pouvais utiliser l'orgue de l'abbatiale et une chorale devait être disponible pour la création de la pièce. Mais malheureusement nous fûmes lâchés et par l'orgue, en réparation, et par la chorale, indisponible à la dernière minute. De fait, j'ai enregistré sur le pouce une version de la pièce via Pro-Tools avec mon synthétiseur *Clavia Nord Stage* pour imiter l'orgue, et ma voix pour reprendre les différentes voix pensée pour la chorale. C'est ainsi que d'une pièce en partie allographique je suis passé à une pièce entièrement enregistrée en studio.

Sans entrer dans le détail de cette pièce qui est très longue, j'ai choisi d'en parler ici car elle représente pour moi une sorte de carrefour, de croisée des chemins voire même de réconciliation entre deux approches. Je m'en explique.

J'ai construit cette pièce à partir de l'ordinaire de la messe quelque peu remanié. Les mouvements sont les suivants : Introït, Kyrie, Gloria, Alléluia, Sanctus, Notre-Père, Agnus Dei, chant de communion et chant de sortie. Le Credo et le Benedictus furent laissés au prêtre et à l'assistance.

Avant d'aller plus loin dans l'explication de la pièce, il faut préciser ici qu'elle fut conçue en sachant qu'elle serait jouée lors d'une véritable messe. En effet, la pièce fut commandée dans le cadre de la *Nuit des Eglises*, et donc la manifestation était publique, et durait de 18 heures à 7 heures du matin. La messe fut donnée au lever du jour, afin de bénéficier des effets lumineux provoqués par les premiers rayons de soleil émanant de l'aube, venant pénétrer les vitraux de l'abbatiale, conçus pour illuminer progressivement le chœur de l'église via le lever du soleil. Ce passage de l'obscurité à la lumière est magnifique car la couleur passe progressivement par une infinité de teintes, ce qui fait écho à l'infinie variation du son lors de son passage d'un état à un autre dans la musique drone.

Ainsi, ai-je eu l'idée d'associer ce passage lumineux à l'utilisation de drones dans ma pièce. Mais, sachant que la messe serait publique, je n'ai pas voulu enfermer mon discours musical dans l'utilisation exclusive de drones, afin de rendre la célébration plus « vivante » et pas seulement « méditative ». Aussi ai-je choisi de composer certains passages de la messe de façon tonale et modale, en somme de façon plus classique, en phase avec le contexte de représentation de l'œuvre.

J'ai arbitrairement décidé de consacrer les passages chantés à l'utilisation de la tonalité. Ainsi, le Kyrie, le Gloria, le Sanctus, le Notre-Père et l'Agnus Dei sont composés comme des « chansons », même s'ils furent initialement pensés pour orgue et chorale, mais réalisés *in fine* via synthétiseur et mon unique voix, ce qui les rapprochent encore du format chanson ! Ainsi, l'Introït, et les chants de communion et de sortie furent pensés comme des drones, au sens le plus strict du terme, mais travaillés selon mes désirs. Cela m'a paru judicieux dans la mesure où ces trois moments, l'entrée dans l'église, la communion, et la sortie de l'église, étaient selon moi des moments propices à la contemplation du son, la méditation

et le recueillement. Les autres passages, dont les textes sont connus du public catholique pratiquant, et dont les mélodies composées pour l'occasion sont volontairement simples et inspirées des airs célèbres de la musique chrétienne, invitaient le public à une participation active par le chant.

L'Alléluia fut pensé comme un trait d'union entre ces deux conceptions musicales. L'une classique, pensée selon une concaténation de notes au sein d'un système tonal ou modal, incarnée par les passages chantés ; l'autre plus contemporaine et expérimentale, fondée sur l'utilisation de drones. Ainsi, l'Alléluia est basé sur un drone, mais une partie chantée se développe au-dessus du drone, selon une conception plutôt modale des hauteurs, inspirée explicitement de la musique hindoustani.

Ce passage symbolise ma volonté de faire un trait d'union entre les deux conceptions de la composition musicale. Par ailleurs et pour l'anecdote, c'est au moment de ce long Alléluia de 9 minutes que la couleur du chœur de l'abbatiale évolua du rose au doré, du doré à la couleur rayonnante du jour pénétrant les vitraux, et j'avoue avoir cru un instant à ce moment-là « voir » *le son d'or* dont parle si souvent Charlemagne Palestine.

### ***Post-Strumming Trip (2015)***

Pièce pour synthétiseur, enregistrée au Studio du Nord de Lille 3.

Je passerai rapidement sur cette courte pièce acousmatique qui se présente comme une étude sur l'idée du renouvellement du geste du *strumming* initiée par Palestine, et que j'ai utilisé de façon acoustique dans *Escathologic music*. Ici, l'idée est simplement de transférer ce geste initialement pensé pour piano acoustique sur le clavier du synthétiseur. Ainsi, c'est en jouant avec les effets disponibles sur le synthétiseur *Nord Stage*, additionnés à ceux du logiciel Pro-Tools que le geste du *strumming* est métaphoriquement converti en « continuum

total », via des effets de *delay* et de compressions, entre autres. Cette courte étude, dont l'esthétique renvoie davantage à l'*ambient music* qu'à la musique drone, montre comment un compositeur explore de nouvelles possibilités de matériaux sonores, en quête du renouvellement de son langage personnel et du dépassement de ses influences premières, dans mon cas, le dépassement de l'influence de Charlemagne Palestine, d'où l'idée du « voyage au-delà du Strumming ».

### ***Tinos* (2015)**

Pièce pour synthétiseurs et cymbale.

Enregistrée en 2015 au festival de Gouy-en-Ternois

Interprète : François Ella-Meyé

Cette pièce se nomme *Tinos*, en hommage à cette magnifique île grecque que j'ai découverte en voyage avec mon amie, originaire d'Athènes.

Je descendais à peine de l'avion qui me ramenait de ce beau séjour que je devais jouer le soir même ma pièce en concert.

Je passerai rapidement sur cette pièce, dont l'intérêt principal réside dans le fait qu'elle incarne une première synthèse de mon travail compositionnel des cinq dernières années à l'époque de sa réalisation. Elle est comme une version miniature d'*Esquisse du son doré*, où mon clavier *Nord* serait l'orgue, où mon clavier *Korg Karma* remplacerait les guitares, et où la cymbale tiendrait son rôle initial. Dans cette pièce, il y a mise en jeu de drones, d'un thème, de distorsions et de saturations dépassant le strict cadre de la musique drone pour aller vers les sentiers de la musique noise. Le thème quant à lui évoque davantage les sonorités de l'*ambient music* qui est également une influence prédominante de mon travail. Encore une fois, la pièce n'est pas fixée dans la partition, mais le processus est strictement pensé à l'avance, laissant toute latitude à l'heuristique musicale pour reconstruire l'œuvre.

### ***K.O & co. (2016)***

Enregistrée au Studio du Nord de Lille 3.

Le titre de cette pièce est un clin d'œil humoristique à ma participation ponctuelle au groupe *Chaos Echoes*, formation de Death Metal expérimental, à l'occasion d'un double concert lors du *Roadburn Festival 2016*. J'ai participé aux concerts en tant que claviériste, et je fus sollicité dans un registre que je ne connaissais pas, où il m'était demandé à la fois de jouer fort, quasiment de façon *noisy*, en tenant des drones ou des masses sonores, tout en gérant quand même une dimension harmonique relative à la composition des morceaux. Cela m'a demandé d'investir de nouvelles stratégies d'écoute et de placement du son de mon clavier au sein du groupe.

Pour revenir sur ma pièce, qui n'a rien de Death Metal, elle consiste en un retour strict sur la notion de drone, enrichie de cette expérience Death Metal. Si j'en parle ici, c'est parce que la poïétique de la pièce fut directement issue de mon expérience heuristique du Death Metal, musique qui, c'est ma conviction, ne peut être entièrement comprise qu'au travers de sa pratique, comme pour la quasi-totalité des musiques autographiques, si l'on en exclut toutes les musiques rendues volontairement symboliquement pauvres, à des fins commerciales ou fonctionnelles.

Ainsi, cette pièce se présente comme une étude radicale de la notion de drone, qui renvoie ma pièce *Le temps aboli* par sa radicalité esthétique, mais qui semble, par l'humour de son titre comme dans la trivialité de sa poïétique, amorcer un détachement par rapport à cet usage exclusif du drone comme moteur de création musicale.

### ***Méroé (2016/2017)***

Pièce pour l'ensemble *Lunar Error*

Enregistrée au *Césaré* (Centre National de Création Musicale), à Reims en 2016.

Sortie prévue en disque CD courant 2017.

Interprètes : Claude Colpaert, Quentin Conrate, Thomas Coquelet, Pierre Denjean, François Ella-Meyé, Matthieu Lebrun, Gabriel Lemaire, Mathieu Lilin, Paul Ménard, Léo Rathier.

Cette pièce, qui sera la dernière traitée dans cette annexe consacrée à mon travail de compositeur, est selon moi le pendant d'*Esquisse du son doré*. Si cette dernière représente à mes yeux ma plongée dans l'univers insondable de la musique drone, *Méroé* représente non pas la sortie de cet univers, que je ne quitterai jamais définitivement, mais un passage vers une autre galaxie de cet univers, un ailleurs, passage que je me suis frayé au fur et à mesure de mes expérimentations musicales.

Ce n'est pas par romantisme mal placé que je considère cette pièce comme un passage vers un ailleurs, j'en tiens pour preuve plusieurs données objectives.

D'une part, la donnée la plus triviale, mais cela dit très flatteuse, est le fait que cette pièce fut enregistrée dans des conditions professionnelles, avec le matériel d'un Centre National de Création Musicale et un ingénieur du son expérimenté, Matthieu Rondeau. La reconnaissance d'une institution aussi prestigieuse pour le travail de *Lunar Error* peut sembler être une satisfaction superficielle de prime abord, mais en fait, cette reconnaissance est tout à fait décisive quand il s'agit d'avoir la possibilité d'enregistrer sérieusement et dans de bonnes conditions un effectif aussi large. C'est d'ailleurs ma seconde donnée objective : je n'avais jamais écrit une pièce drone pour un effectif aussi ample. Dix musiciens, c'est le double de l'effectif d'*Esquisse du son doré*. Enfin, je parle bien ici « d'écrire la

pièce », car cette fois-ci, la pièce est entièrement écrite, non pas sur partition mais par le biais d'instructions, faisant basculer la pièce dans l'écriture, sans pour autant totalement appartenir au régime allographique. Voici la partition à partir de laquelle seront exposées quelques explications.

### **Méroé**

#### **Mouvement 1**

(les sections s'accumulent en strates pour former le continuum sonore de la pièce)

Mat section 1 (sax) : du silence au son, si bémol grave tenu qui rentre de 0 à 2 minutes

Gab section 1 (sax) : entrée du fa au-dessus du si bémol de Mat de 2 à 4 minutes

Matt section 2 (clarinette) : entrée du do au-dessus du fa de Gab de 4 à 6 minutes

Léo section 2 (banjo préparé) : entrée du sol au-dessus du do de Mat de 6 à 8 minutes

Paul section 3 (guitare) : jeu aléatoire autour de l'octave si bémol-si bémol + notes intermédiaires (fa-sol-la bémol) qui s'installe de 8 à 10 minutes

Claude section 3 (gamelan) : jeu aléatoire autour des mêmes notes que Paul de 10 à 12 minutes

Quentin section 4 (cymbale) : frisé régulier et rapide sur la cymbale qui s'installe de 12 à 14 minutes

Thomas section 4 (cymbale) : frottement de la cymbale par l'archet, perçant et continu qui s'installe de 14 à 16 minutes



Pierre section 5 (Gong) : roulement de gong sourd et continu qui s'installe de 16 à 18 minutes

François section 5 (cordier) : si bémol grave joué dans le cordier à la mailloche en résonance avec le gong qui s'installe de 18 à 20 minutes

## **Mouvement 2**

Decrescendo des sections 1-2-3 de 23 à 27 minutes jusqu'à l'évanouissement du son

## **Mouvement 3**

Crescendo des sections 4-5 de 23 à 27 minutes puis stase de 27 à 28 minutes puis decrescendo de 28 à 32 minutes. Fin de la pièce.

Ainsi, la pièce est pensée par section de musiciens. Chaque couple élabore en sa propre microstructure un matériau musical qui sera une partie de la macrostructure de la pièce, qui elle-même se développe en trois temps : un premier temps harmonique, avec les deux premières sections qui tissent l'harmonie du drone, un second moment où le continuum est perturbé par le matériau de la section 3, discontinu, qui amorce le troisième mouvement qui tend vers le bruitisme à travers les matériaux mis en jeu par les sections 4 et 5. Cette pièce, écrite sous forme d'instructions, permet à chaque interprète d'expérimenter une immersion totale dans le matériau sonore d'ensemble, à travers l'exécution de son propre geste et l'élaboration de sa microstructure en section. Le seul moment « intellectualisé » pour l'interprète consiste à surveiller le *time code* présent sous ses yeux, afin d'entrer son geste au moment requis. A partir de là, sa seule obligation est de se préoccuper au maximum et exclusivement du son.

## ANNEXE H

J'ai choisi de présenter l'œuvre *Initiation* de Pierre Denjean, collègue musicologue et ami musicien avec lequel je partage de nombreux projets, notamment Lunar Error. Il décida également de composer pour l'orchestre, qui est initialement pensé comme un ensemble d'improvisation libre. Ses stratégies en terme de composition sont bien différentes de celles impliquées dans *Méroé*, et semblent davantage renvoyer à une démarche allographique, héritière de l'avant-garde européenne, et pourtant soucieuse des problématiques soulevées par le fait d'écrire pour un ensemble d'improvisateurs. Ainsi, le compositeur a décidé de créer un langage à partir des gestes des musiciens et par lequel il a su élaborer son œuvre.

La pensée de Denjean sera présentée ci-dessous par le biais de documents fournis par lui-même. D'abord, la notice de la pièce permet d'en saisir les grandes lignes. Puis seront présentés plusieurs brouillons révélateurs du processus poétique de l'œuvre. Le conducteur de la pièce donnera quant à lui une vue d'ensemble sur la pièce finale. Enfin, seront présentées quelques exemples de partitions individuelles fournies aux interprètes de l'œuvre.

Un lien internet privé sera envoyé au jury pour une écoute de la pièce.

**Notice :**

*Initiation*, pièce composée pour l'ensemble Lunar error, est pensée comme la transformation d'un matériau sonore statique par sa saturation, son auto-oscillation puis sa mise en résonance.

Lunar error, pensé comme ensemble de musique drone improvisée, s'est constitué autour de musiciens partageant une approche basée sur la construction d'une texture sonore, plutôt que sur des caractéristiques rythmiques ou harmoniques (au sens tonal).

*Initiation* a été composée à partir des gestes instrumentaux de chaque interprète, en tenant compte du registre de l'instrument et du registre de jeu, et en dressant une typologie du caractère sonore produit — statique, granulaire, strident, résonant — qui organise la structure temporelle. La composition s'est en cela apparentée à l'écriture électroacoustique qu'elle partait de sonorités déjà existantes et qu'elle procédait, comme en définitive toute orchestration, d'un mixage, par l'arrangement chronologique des événements qui permet ici d'induire une téléologie propre, et par les nuances d'intensité.

Le recours à l'indétermination dans le déroulement (ici, l'improvisation de son propre geste par rapport au contexte collectif) se justifiait par l'intérêt qu'il présentait par rapport à ce qu'aurait pu proposer une œuvre électroacoustique : ici, la matière mouvante l'est différemment à chaque exécution, a contrario d'une œuvre où le son est fixé. Le recours à la composition, quant à lui, permet, outre la directionnalité induite, d'organiser le tuilage des entrées et sorties de chaque instrument et, en plus d'éviter les gestes trop "collectifs" que l'improvisation produit souvent, de conserver une tension et une intensité sonore croissantes durant les trois premières parties — ce qui constitue la difficulté majeure de l'interprétation de la pièce.

Le titre, *Initiation*, renvoie au fait que la structure de la pièce peut rappeler la chronologie d'un rite initiatique : la préparation, le rite comme transformation, la révélation et l'état postérieur, *altéré* ; en somme, comme un commencement. Il s'agit en effet d'une première à trois titres. À titre personnel, comme première composition pour ensemble, d'une part, et intégrant l'indétermination, d'autre part, et à titre collectif de la première pièce composée pour l'ensemble Lunar Error.

**Présentation des brouillons**

Feuille 1 : - Première organisation de la structure (partie avec aigus) ;  
- Premier relevé des gestes par instrumentiste, classés grave /  
médium / aigu.

Feuillets 2 et 3 : Classement des gestes en 4 catégories (granulaires,  
résonants, statiques, stridents) avec indication de la hauteur.

Feuille 4 : - Esquisse inachevée de partition graphique  
- Positionnement temporel (non précisé) des gestes par  
partie. Composé non pas dans l'ordre indiqué, mais de fait : granulaires (II),  
aigus (III), résonants (IV) (voir 5), statiques (I). Ordre indiqué parce que  
l'indication "Statiques (I)" était déjà écrite sur la feuille.

Feuille 5 : Positionnement temporel de l'apparition des gestes de la partie IV  
( [sons] "résonants") : rappel des gestes pour chaque instrumentiste (feuille de  
carnet, écrite à part parce que je bloquais sur la IV), puis interventions  
superposées à celles de la partie III.

Feuille 6 (non inclus): Disposition spatiale des instrumentistes, à 9 et 10, en  
configuration "stéréo" (à l'italienne, plus pensée pour l'enregistrement) et en  
cercle.

Feuille 7 : Premier conducteur, dont la fonction est de montrer l'ordre des  
apparitions dans la continuité. Pas "à l'échelle" de la frise temporelle indiquée au  
dessus (voir la première partie). Pas encore d'indications temporelles précises  
— les "minutages" au crayon ont été ajoutés par la suite, peut-être au moment  
de la réalisation du premier véritable conducteur (celui au crayon avec  
minutages et indications d'intensité). Idem pour les quelques indications  
d'intensité.

Par la suite : après le premier conducteur précis, écriture des partitions  
individuelles (avec quelques modifications / corrections), puis réalisation  
du conducteur définitif (à l'usage des musiciens).

Risik Lunar Error.

①

Grave	: G
Médium	: M
Aigu	: A
Silence	: S

	0	5"	10"	15"	20"	25"	30"	-
Banjo				A				
Gangsa				A	(3/4)			
Cith.	M			A				
Harm./Gymb.				A				
Gtr. Ac./Gong				A				
Cl./Cl.B.				A				
Gtr. El.				A				
Sax Bar.	S G		S	A	S	M		
Perc.				A				

	G	M	A
Banjo:	Grande dièse (vibr.) - L'ancien grand. Anceau (vibr.) (doigts) Archet?	Elbow. "Bottleneck over neck"?	Leson. Elbow + doigte (pizzicato...)
Gangsa/Harmon:	Mailloches ↓	Archet. → Harmonium	"Strumming" des à corde.
Cith.:	Mailloches ↓	Right. Frottements (doigts)?	Frottements (poussés).
Harm./Gymb.:	Harm. ↓	Cymb. <del>metallic</del> Base métallique. Harm. → (+ papier au tambour.)	Base métallique, env. Lamelles Archet/cymbale
Gtr. Ac./Gong:	Gong/Bal ou corde ardat	Gong vocal. "Bottleneck". Cord ardat? (Archet?)	Bottleneck (archet)?
Cl./Cl.B.:	Cl.B. ↓	Bouillon bouche, bruits soufflé. Muthi (Cl.B., Cl.)	Tap. et strallique. Soufflé + ardat. Sifflements parillon bouche.
Gtr. El.:	Whammy ↓? "Gong" (vibr.) whammy (Gtr.)	Right. acc. Elbow → "Faltre".	Elbow ♯. Whammy ↑?
Sax. Bar.:	Saxo languette.	Muthi, soufflé cont.	Muthi ♯? Sifflement?
Perc.:	TB./Gymb./Barytonne chin.	Frottement de balais sur C.C. Cymbale + petite C.C. ("vocal"). Bigne a brachette. Cithare?	Cymbale avec timbre (chain)? Boute polyrythmie. Cithare.



Piece lunar error:

(2)

\* Granulaires

- Banjo corde désaccordée (G) 7
- Sas Bar. sans languette (G) 3
- Harmonium indien ↓ (G)(G/M) ~ Statique
- Guide-chant ↓ (G)(M) ~ Statique
- Banjo E-bow + pincées (M) ~ Statique
- Cithare frottements doigts (M) ~ 2
- Guit. ac. "Lorde archet" (M/G) ~ 4
- Perc. balais sur C.C. (M)
- Ganga strumming des à cordes (A) ~ Résonant
- Guide-chant barre métallique sur lamelles ~~(M)~~ (M/A) ~ Résonant
- Cl. salive + rigus (A)
- Perc. cailloux (A)
- Perc. cymbale + "timbre" (A) ~ Résonant 5
- Sas Bar. sans bec (M) ~ 1
- Guit. él. pizzicati sec (M/A) ~ 6

\* Résonants

- Ganga mailloches ↓ (G)
- Cithare mailloches ↓ (G)
- Gong/bol (G)
- Perc. T.B./cymbale/baguette chinoise (G)
- Banjo E-bow + bottleneck sur peau (M)
- Ganga archet (M) ~ Statique
- Gong "vocal" (M)
- Cl./Cl.B. multi (M) ~ Statique
- Gtr. él. "filtre" (M)
- Sas bar. multi (M) ~ Statique
- Perc. cymbale + petite C.C. ("vocal") (M)
- Cithare frottements saucage (saurage) (A) ~ Strident
- Gtr. ac. tige métallique (A) ~ Statique ~ Strident
- Cl. sifflements pavillon bouché (A) ~ Statique
- Perc. boule polystyrène (A) ~ Strident
- Gtr. ac. bottleneck "archet" (A/M) ~ Statique
- Cymbale + archet (A) ~ Strident
- Gtr. él. "gong" (Wah + whammy + Cordes sans le cordier) (G)

Pièce Lunar error:

3

\* Statiques

- Banjo larsen grave (G)
- Cl. B. ↓ (G)
- ~~Banjo~~
- Harmonium → (M) ~ Granulaire St. → Gr.
- Guide -chant → (M) ~ Granulaire
- Cl. pavillon bouffé, soufflé (M)
- Banjo larsen aigu (A) ~ Résonant
- Clarinette ↓ (G/M)
- Sheng

- Perc. "Cb." grande Mar. t. b.

\* Statiques

- Citare protements soucoupe (A) → ~~Résonant~~ Résonant
- Ctr. ac. tige métallique (A) → Résonant ~ Statique
- Perc. boule polystyrène (A) → Résonant
- Cymbale + archet (A) → Résonant
- Sac bar. sifflements (A) ~ ~ Statique



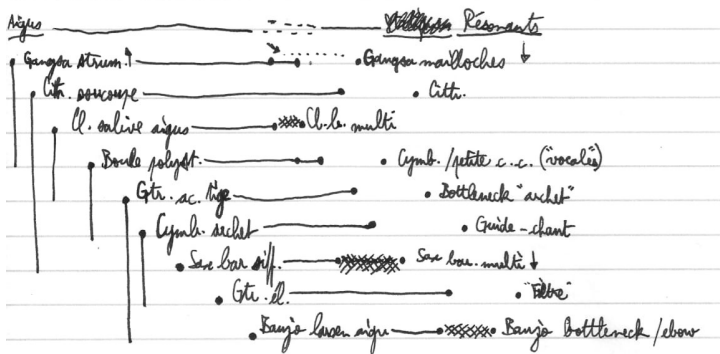


Disc liner error:

5

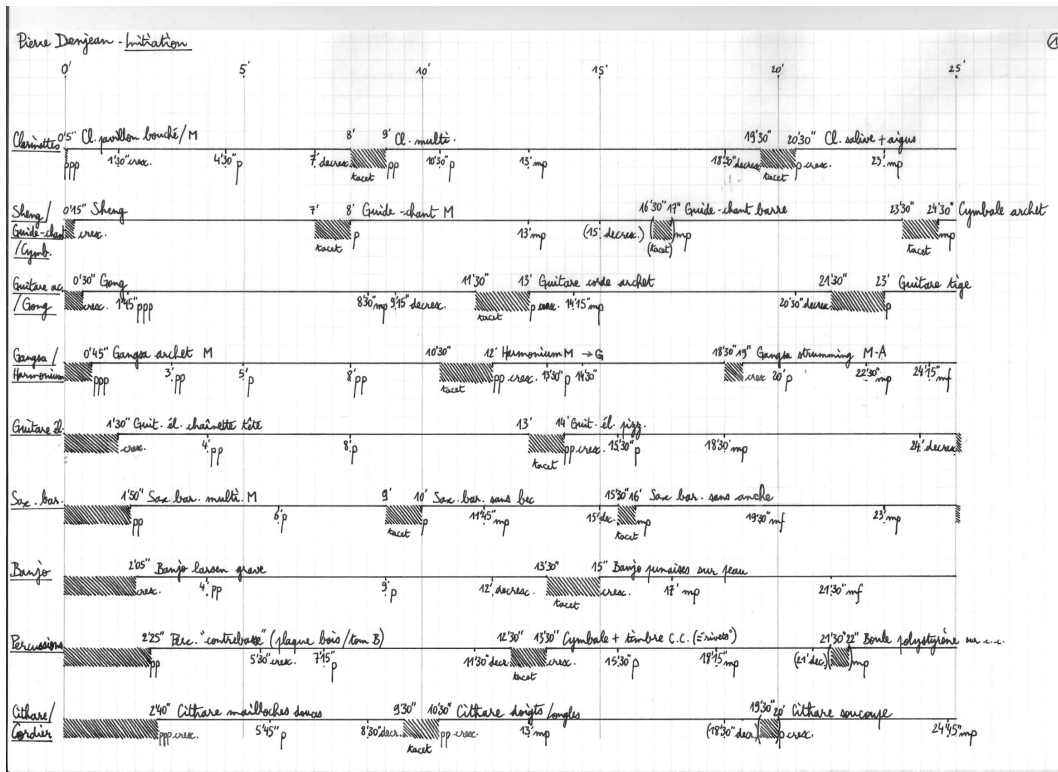
Résonance partie 4:

- \* Bongos marloches ↓ Claude .
- \* Cl. b. multi. Matthieu .
- \* Gtr. el. "filte" Paul .
- \* Sax bar. multi ↓ Mathieu .
- \* Perc. "vocale" (cymb. + petite c.c.) q / Quentin .
- \* Perc. tb. / cymb. / boquette
- \* Gtr. ac. bottleneck Pierre .
- \* Cithare ? Ebow(a)? François .
- \* Guide-chant ? Thomas .
- \* E. bow + bottleneck Léo .

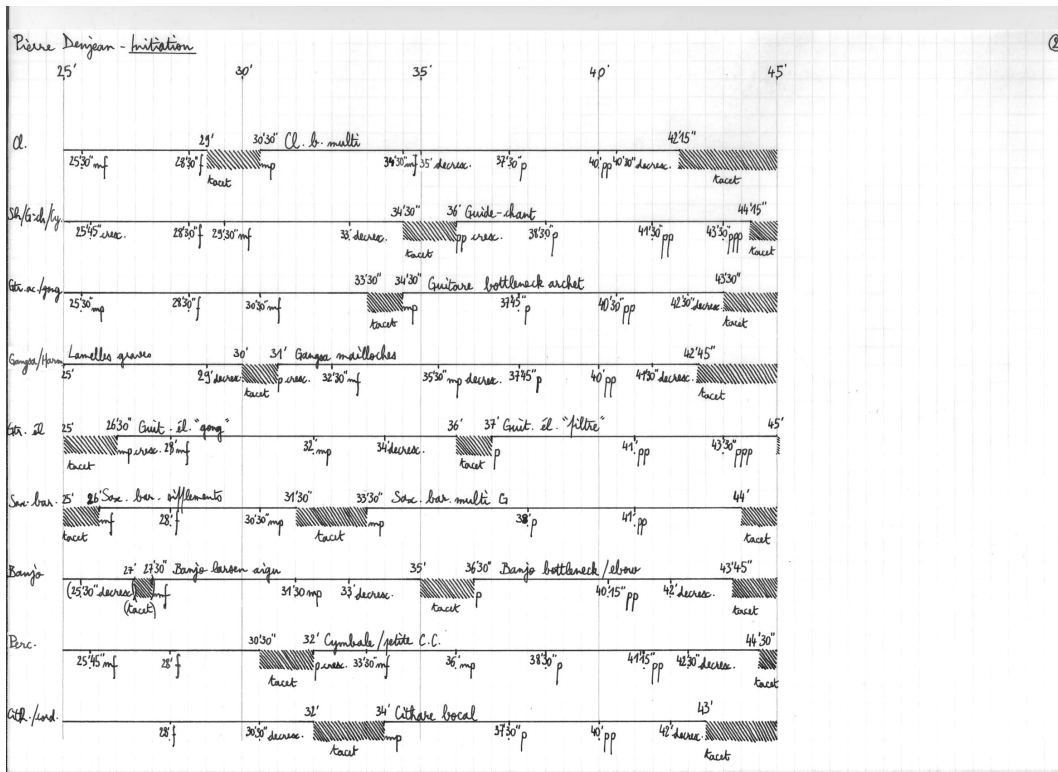


KATHOLIEKE UNIVERSITEIT  
**LEUVEN**



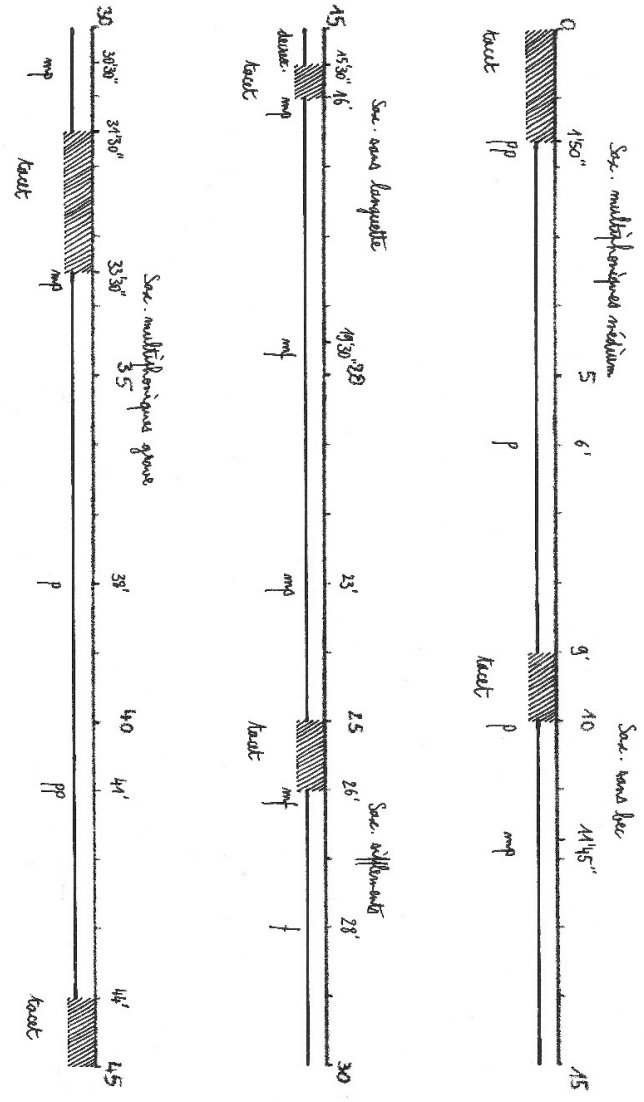


Conducteur (partie 1)



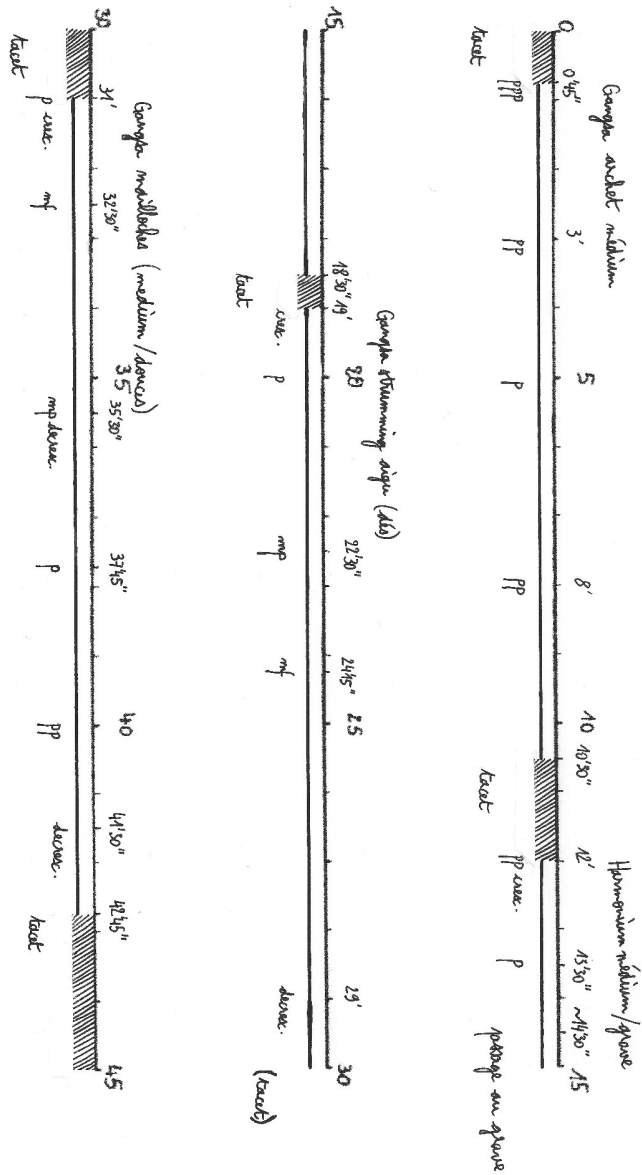
Conducteur (partie 2)

P. Boujean / L'œuvre - Introduction (2016)  
 Saxophone baryton (Méthode Edin)



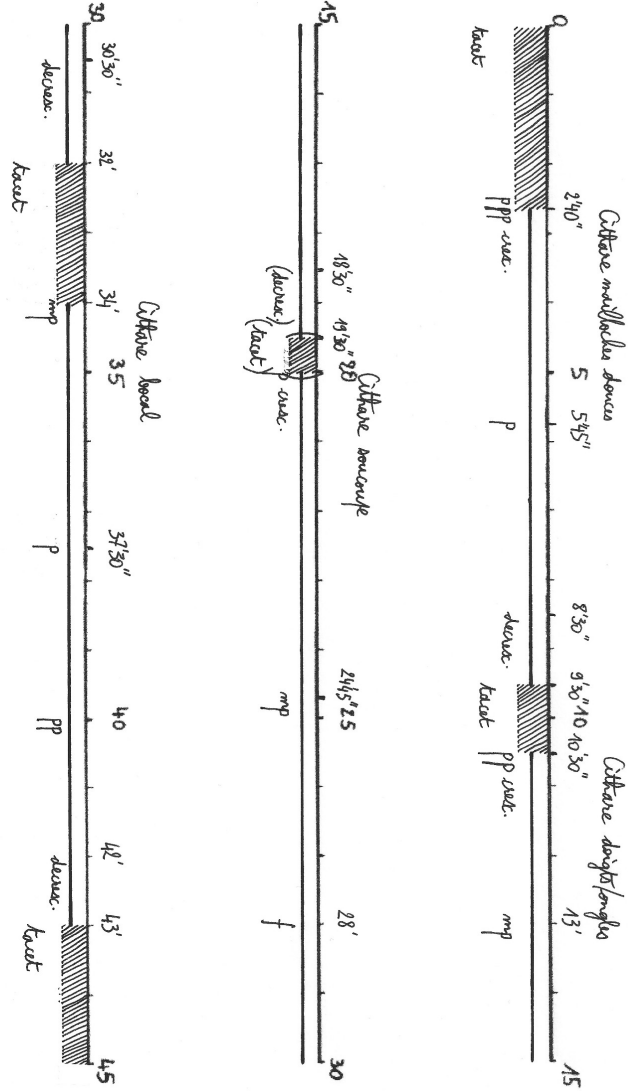
Partition individuelle : saxophone baryton

P. Dargasa / Luvur atau - kawatitan. (2016)  
 Gangsa Gantung / Harmonium (Blauke, Sijabat)



Partition individuelle : gangsa gantung, harmonium

P. Dreyfus / L'interieur - habitation (1916)  
 Cithare (François Elle-Mère)  
 (en couleur)



Partition individuelle : cordier, cithare





## Table des matières

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 Boucourechliev.....	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>B. ADORNO ET L'ŒUVRE MUSICALE.....</b>	<b>380</b>
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
<b>C. LE PROCESSUS DE CRÉATION MUSICALE, MODÈLE HEURISTIQUE ET SÉMIOLOGIE</b>	<b>394</b>
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
<b>D. L'HEURISTIQUE MUSICALE APPLIQUÉE À L'ŒUVRE SCHLINGEN-BLÄNGEN DE CHARLEMAGNE PALESTINE.....</b>	<b>406</b>
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
<b>CONCLUSION.....</b>	<b>428</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE.....</b>	<b>448</b>
<b>DISCOGRAPHIE.....</b>	<b>457</b>
<b>WEBOGRAPHIE.....</b>	<b>461</b>
<b>ANNEXES.....</b>	<b>463</b>