

AYA SHIMANO-BARDAI

LA DURÉE SONORE DANS LA MODIFICATION DE LA
PERCEPTION PHYSIQUE ET SPATIO-TEMPORELLE

Mémoire du Diplôme National Supérieur d'Expression Plastique
Accompagné par Jean-Michel Ponty

Ecole Nationale Supérieure d'Art de Bourges

Session 2013

TABLE DES MATIÈRES

Avant-Propos.....	5
Introduction.....	7
I - L'ÉVOLUTION DANS LE DÉROULEMENT : LA MUSIQUE MINIMALISTE	
1- L'acoustique et le cerveau.....	15
2- Le son continu	
<i>Un radicalisme chez La Monte Young.....</i>	19
3- La musique en tant que processus graduel	
<i>Le déphasage et la répétition chez Steve Reich.....</i>	27
4- Le temps de l'exécution	
<i>L'endurance physique chez Charlemagne Palestine</i>	34
II - PENSER LE TEMPS DANS L'ESPACE DE DIFFUSION ET DE MONSTRATION	
1- Le bourdon comme structure	
<i>Dans le son et dans le silence.....</i>	41
2- L'écriture répétitive dans le changement perceptuel	
<i>La mise en boucle et la transe</i>	49
Conclusion.....	58
Annexes.....	60
Bibliographie.....	71
Discographie sélective.....	74

AVANT-PROPOS

Considérer le travail sonore dans la durée et le temps revient à envisager l'importance de l'écriture tout autant que sa spatialisation, son acoustique et l'interaction potentielle entre l'interprète, la pièce et le public. Le processus d'écriture est lié aux diverses possibilités de spatialisation qui mettent en jeu l'auditeur/spectateur et le résultat se manifeste, entre autre, dans la perception, les effets psychoacoustiques, la modification de l'espace physique et spatio-temporel. C'est durant l'exécution d'une pièce, quelque soit sa forme, dans le champ de l'art comme dans le champ strictement musical, que tout le travail devient visible, en rendant le public spectateur mais aussi acteur. Pour obtenir ce résultat et comprendre la nature de l'intention de l'artiste, le temps est nécessaire : celui de la production, la préparation dans certains cas, l'exécution ou la présentation et l'écoute, l'appréhension.

De nombreuses pratiques musicales à travers l'histoire et la culture ont amené l'auditeur à être actif. La musique jazz des années cinquante avec John Coltrane et Miles Davis, par exemple, se basait, entre autre, sur l'improvisation qui met en interaction le musicien et l'espace dont le public fait partie. Par conséquent, la pièce jouée est directement influencée par la simple présence du public. L'époque moderne s'imprègne de cette réflexion pour créer une nouvelle forme d'écriture ; une écriture qui incite à évoluer dans le temps de l'écoute. Même après l'estompage du mouvement minimaliste de l'école de New York vers les années quatre-vingt dix, nous retrouvons des traces, voir des conceptualisations similaires, chez les artistes contemporains. Partiellement grâce (ou à cause) de l'évolution de la technologie,

l'interprète ne se satisfait plus du résultat brut qu'offre son instrument mais va vers les résultats sans fin que produit la machine. Les notions de déphasage, de son qui dure ou de motifs mélodiques répétitifs ne sont plus utilisés de la même manière, mais quelque soit la nature de la production, l'idée de travailler avec le concept d'un son évolutif et l'utilisation de la diversité de matière qui se dérive du son est toujours présente.

L'écriture de ce mémoire a été motivée par l'étude de ce contexte.

INTRODUCTION

La deuxième Ecole de Vienne¹ est fondée par Arnold Schönberg avec deux de ses élèves, Alban Berg et Anton Webern, au début du vingtième siècle. A son jeune âge, il est inspiré par des compositeurs tels que Wagner, Brahms, Mozart, Beethoven ou Bach, mais l'effacement de la tonalité devient progressivement visible dans ses compositions. Au fil des années, il se détache lentement de l'écriture influencée par ces compositeurs et en arrive à son « système de composition avec douze sons » (phrase qui remplace le mot « atonale » qu'il refuse d'utiliser) nommé « dodécaphonie ». Ce système donne naissance à la musique sérielle fondée sur la notion de série qui a pour but de former une série invariable d'intervalles vectorisées selon le principe de la parité intervalique². Cet anéantissement des règles d'écriture classique mène à la suppression du contrepoint, des mélodies, des harmonies et des degrés et se base sur une série des douze sons de l'échelle chromatique. Dans ce cas, la répétition d'un même son n'a pas lieu, la série étant utilisée par inversement, miroir, fragment et pour finir, par forme de d'agrégation.

Cette composition sérielle sera une pratique importante pour le compositeur allemand Karlheinz Stockhausen qui, comme John Cage, élève de Schönberg, développera le concept de la musique aléatoire

1 Le mot « école » désigne le regroupement des compositeurs dont l'axe principal sur le style et l'écriture musicale est en commun. La Première École Viennoise, notamment appelé le classicisme viennois, est formé dans la seconde moitié du dix-huitième siècle autour de Haydn, Mozart et Beethoven

2 Paire d'intervalles dont la somme est égale à une octave

et de la spatialisation sonore. En 1952, il compose la pièce 4'33" où l'interprète s'assoit devant le piano pendant quatre minutes et trente-trois secondes sans toucher au clavier. Cette pièce ne représente pas quatre minutes trente-trois secondes de silence mais le son environnementale que l'interprète fait entendre durant ce temps. Cette performance démontre que nous trouvons du son partout, même là où nous nous attendons au silence, et que la musique est notre perception de ce dernier, et en fin de compte, du non-silence. La pièce 4'33", aussi bien que *Momente* (1962-1969) de Stockhausen ou *Jour, Contre-jour* (1978) de Gérard Grisey, développe les principes d'élargissement du cadre du concert et une prise de conscience des sonorités entourant la source sonore principale.

Cage est également l'initiateur du *Prepared Piano*, un piano dont les sons sont modifiés par les divers objets posés sur les cordes, qui le poussera à des collaborations dans le cadre de la danse moderne et de la performance durant cette même période, notamment avec l'artiste Merce Cunningham. Au milieu des années soixante, les danseurs s'impliquent dans les notions de réduction, de neutralité et de répétition qui remplacent les variations dans le rythme et la dynamique. Tout son est musique, l'idée représentant la base du travail de John Cage peut se lier à celle du Judson Group et les contributions de Simone Forti ; tout mouvement est danse. L'apport de Cage venait en parallèle avec le nouveau concept de la mise en spectacle de mouvements de non-danse qui caractérisait la danse d'avant-garde des années soixante, alors que la génération précédente était surtout fondée sur l'expressivité du mouvement. Ces nombreuses pratiques de Cage feront de lui une force novatrice dans le monde artistique contemporain et une référence constante pour les compositeurs qui réutiliseront ou questionneront son pragmatisme.

Quand Erik Satie compose sa pièce *Vexations* (1893) écrite – probablement – pour piano, il laisse l'instruction suivante à l'interprète : « Pour se jouer 840 fois de suite ce motif, il sera bon de se préparer au préalable, et dans le plus grand silence, par des immobilités sérieuses ». Nous pouvons supposer que le compositeur savait au préalable

l'influence que le morceau pouvait avoir sur l'interprète. A travers ce mode d'écriture liant exécution, écoute et espace, il explore l'écriture musicale pour une performance qui tend vers la lenteur du tempo et la longueur de mélodies répétées. Nous reviendrons sur l'étude des effets psychoacoustiques générés par des motifs répétitifs (en se basant en partie sur *Vexations*) dans la deuxième partie de ce mémoire.

Chronologiquement, le dodécaphonisme chez Schoenberg, la musique expérimentale chez Cage, le sérialisme chez Stockhausen, en passant par la pratique de Webern, Stravinsky et Satie, nous amène à la musique minimaliste, aussi appelée le minimalisme répétitif, qui s'est axée sur la réintroduction de la musique tonale dans l'écriture. Elle fait son apparition aux États-Unis durant les années soixante et devient l'un des courants majeurs de la musique contemporaine. Le développement de ces nouvelles doctrines nous amène à cette période où plusieurs questionnements se mettent en place pour créer un amalgame où s'entremêlent plusieurs oppositions et différences de langage, la catégorisation des pratiques n'étant pas toujours manifeste.

L'art minimal, terme utilisé pour la première fois par Richard Wollheim en 1965, développe son esthétique dans un esprit puritain et aseptisé en élaborant un art qui se caractérise par l'importance des idées et aux modalités de conception plus que la matérialisation de l'œuvre. C'est dans l'idée d'une présence brute et de silence que se met au point l'utilisation de formes géométriques ou matériaux simples pour éviter la référence à une image ou une valeur symbolique. Dans les structures de Sol LeWitt, il y a une mise en jeu de plusieurs combinaisons possibles allant de la simplicité à la complexité. Pour élaborer cet ensemble de variations, il passe par de la progression, de la permutation ou encore de l'inversion pour créer des développements potentiels. Ces techniques de réalisations peuvent nous rappeler l'écriture de plusieurs compositions minimalistes. La reprise du mot « minimal » du mouvement artistique n'est pas anodine étant donné les points en commun entre les notions conceptuelles de ces courants qui créent des couplages entre art et musique. Steve Reich, musicien et compositeur américain minimaliste, note que son public lors de ses

premières performances était surtout composé de plasticiens. Il aura plusieurs artistes minimalistes dans son entourage tel que Sol Lewitt, Richard Serra, Bruce Nauman, Michael Snow qui collaboreront avec lui, comme dans le cas de *Pendulum Music* (1969).

La musique minimaliste se repose sur les notions de réduction et de fragmentation avec des motifs mélodiques répétés, des sons uniques et des courtes phrases musicales. Tandis que l'art minimal se limite à des formes géométriques, la musique minimaliste réduit le nombre des intervalles et des tons; les compositeurs ont souvent recours à la répétition de certains sons ou à leur continuité. Cette nouvelle expérience de la musique laisse déborder les notes de la partition afin de céder la place à un procédé d'appréhension du spectateur et à une interaction entre l'espace, le corps et le cerveau.

L'école de New York pendant le mouvement minimaliste entre les années cinquante et quatre-vingt dix traite, de plusieurs manières différentes, d'un sujet en commun : l'évolution dans le temps.

Dans ce mémoire, il est question d'une approche des multiples conceptualisations musicales minimalistes de l'école de New York sous plusieurs angles, notamment par le travail de La Monte Young avec le temps et l'espace, l'évolution graduelle de la musique chez Steve Reich et l'endurance physique chez Charlemagne Palestine, pour passer à des artistes contemporains dont le travail sur la durée décrit certains aspects ou la totalité de leur pratique.

Le choix des compositeurs dans la première partie est faite suite à leur regroupement dans la période et scène musicale qui a été le commencement du mouvement dit minimaliste mais aussi car plusieurs points en communs les réunissent. Ils ont suivi un parcours musical similaire, en commençant par étudier la musique de l'époque classique et romantique, en allant vers le jazz et le *bepop* (qu'ils ont joué sur scène avec les groupes qu'ils ont formés) et en se laissant séduire ensuite par la musique de compositeurs tel que de Schönberg, Stravinsky et Webern. Ils sont également, tous les trois, passés par la

musique sérielle pour en arriver à leur propre pratique qui se nourrit de tous ces compositeurs tout en s'en démarquant. Leur musique ne se contente pas seulement de la réduction de l'activité sonore à un minimum absolu mais suit des procédures hautement disciplinées et d'une précision extrême, en laissant l'auditeur libre d'avoir son point de vue personnel.

Un autre point qu'il est important de citer est cette profonde envie d'aller au-delà des limites de la musique occidentale qu'ils ont partagée avant de concevoir des pièces notables. Steve Reich remarque concernant les musiciens de son ensemble : « Certains préparent un doctorat sur la musique africaine, indonésienne ou indienne, certains sont professeurs de percussion, et tous travaillent professionnellement dans toutes sortes de formations musicales, des orchestres symphoniques aux groupes de jazz classique ou de free jazz, en passant par les formations de chambre, les ensembles de musique médiévale ou de musique indienne, africaine ou indonésienne. C'est précisément ce type de musiciens – qui commencent avec une solide éducation en musique classique occidentale et qui se dirigent par la suite vers ces autres traditions musicales – que je trouve absolument parfait pour mon ensemble »³

Steve Reich trouve des limites dans la musique classique occidentale qui l'empêche de développer suffisamment son travail. Comme beaucoup d'autres musiciens/interprètes de son époque, il fait un voyage à la recherche des éléments dans la sonorité de musique non occidentale qui viendront compléter sa pratique. C'est d'ailleurs la même perception que John Cage a eu par rapport aux sons qui nous entourent : « Si vous écoutez Beethoven ou Mozart, vous voyez qu'ils sont toujours pareils. Mais si vous écoutez le trafic, vous voyez que c'est toujours différent. ». Après son voyage en Afrique pour étudier la percussion, Steve Reich a pu trouver la richesse de sonorité dans la musique produite par des instruments acoustiques. La Monte Young et Terry Riley trouveront cette richesse dans la musique indienne en suivant les cours du chanteur indien Pandit Nath Prath.

3 Steve Reich, *Écrits et entretiens sur la musique*, p.97

C'est à travers leurs pièces et leurs conceptions que nous pourrons analyser l'impact de ces compositions sur le spectateur ; sur nous-mêmes. La musique est universelle : nous avons tous vu ou vécu son impact sous ses divers aspects. Dans sa relation avec l'espace, elle nous entraîne dans un monde fictif, peut être un bref retour au passé, une pensée nostalgique. Elle incite à une conscience de l'écoute. Nous prêterons attention à des sons particuliers dans la rue, ils éveilleront notre curiosité, et nous passerons à côté de sons quotidiens, considérés comme *banals*. Notre perception du son est continuellement modifiée en fonction du contexte spatio-temporel où l'on se trouve.

Comment le travail sonore dans le temps et l'espace influence-t-il cette perception chez le spectateur ? Comment le temps et l'espace d'écoute ont-ils été questionnés chez les artistes hier et aujourd'hui ? Quelle est l'influence qu'a pu avoir la musique minimaliste sur les artistes et compositeurs de la génération suivante et que l'on peut déceler à travers leurs pièces ?

Dans la deuxième partie de ce mémoire, il sera question d'une tentative de réponse à ces mêmes questionnements dans la scène contemporaine par l'analyse de la pratique de plusieurs de ces pièces. Ceci nous mènera à questionner l'emplacement de cette forme sonore dans l'espace et le temps dans un nouveau contexte. Le temps est une notion récurrente et importante car c'est par ces biais que le son ou la musique se forme, évolue et continue en progression dans l'espace. Le mot « espace » ici fera référence au lieu de monstration et de diffusion, le lieu où le spectateur est amené à découvrir la pièce de l'artiste, le lieu où il est question de pénétrer une dimension créée par cet artiste avec la spatialisation sonore. Il sera aussi question de l'espace mental où la perception se modifie avec le temps de l'écoute.

L'ÉVOLUTION DANS LE DÉROULEMENT :
LA MUSIQUE MINIMALISTE

1- L'ACOUSTIQUE ET LE CERVEAU

Pour articuler les notions de son et de temps, Gérard Grisey produit différents types d'écriture à partir des concepts de « liminalité », « différentialité » et « transitorialité ». Le concept de « liminalité » désigne les effets psychoacoustiques générés par les variations effectuées dans le travail sonore. Ceci induit la question sur la sensibilité différentielle ou la perception de l'auditeur : comment et à quel moment devient-il conscient des changements qualitatifs ? Le changement dans un des paramètres du travail sonore engendrerait un changement de notre perception en rapport avec un ou plusieurs autres paramètres que celui qui a été modifié. Dans *Strumming Music* de Charlemagne Palestine (cité plus loin dans cette première partie), par exemple, c'est ce qui se produit quand nous entendons des sons en dehors des notes frappées. Le concept de « différentialité » désigne la prise en compte perceptuelle des changements produits dans le son conçu comme un continuum. Il indique que le son et le temps sont deux éléments qui peuvent être appréhendés de manière distinctive. Quand au concept de « transitorialité », il est fondé sur le phénomène acoustique ; il sous-entend que la liaison sonore temporelle se trouve dans le matériau lui-même.

La démarche fondatrice de Gérard Grisey qui est d'aller « à l'intérieur du son », une approche que nous retrouverons principalement chez La Monte Young, mène à penser le son dans une progression graduelle qui, de manière continue, passe d'une matière sonore à une autre à travers le temps. Ici se regroupent les trois concepts cités ci-dessus : « De l'étude des trois concepts griseyens, il ressort une constante,

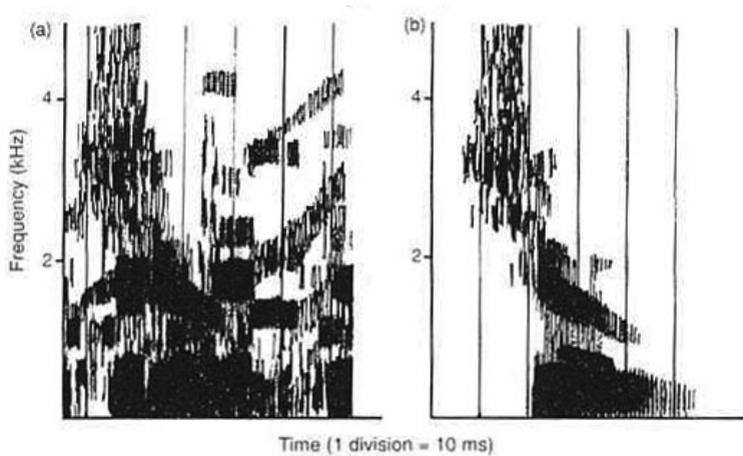
celle de la continuité : continuité de l'harmonique à l'inharmonique et de la périodicité à l'apériodicité (différentialité), continuité dans l'exploration des qualités intrinsèques des sons induisant un temps qualitatif (liminalité), continuité temporelle du matériau inscrite dans le modèle sonographique (transitorialité). De chacun de ces concepts découle un type particulier de processus. »

D'un point de vue cognitif, le cerveau humain, pendant l'écoute, réagit par rapport à deux types d'informations ou de stimuli qui se regroupent en deux dimensions : la dimension temporelle et la dimension spatiale. Chaque information est renvoyée à des zones spécifiques du cerveau connectées par des liaisons complexes. Le son ou la musique fait partie de cette dimension temporelle liée à l'attente et à l'anticipation des informations que le cerveau représente à travers la spatialisation⁴. Dans l'une des recherches d'Albert S. Bregman, psychologue et enseignant à l'université McGill à Montréal, il expose l'une des régularités exploitées par le système auditif qu'est la progressivité du changement⁵. Un son unique ou une séquence de sons provenant de la même source changent de propriétés délicatement et lentement au fil du temps. Si les sons subissent des changements au fur et à mesure que l'événement se déroule (une corde de violon jouée, une syllabe parlée ou le bruit continu d'un moteur, par exemple), la succession de changements de propriétés sonore tend vers une progression graduelle. Aussi, plus les échantillons provenant de la même source acoustique se rapprochent, plus les propriétés sont susceptibles d'être similaires.

Ces approches sont importantes dans la compréhension du travail des artistes se joignant, de près ou de loin, à l'écriture du mouvement minimaliste.

4 Les zones cérébrales activées par la création plastique musicale, d'après Charles Tijus, enseignant de psychologie cognitive à l'université Paris 8 (Musique Plastique ; Exposition Collective, 28 Janvier - 2 Avril 2011. Galerie du jour.)

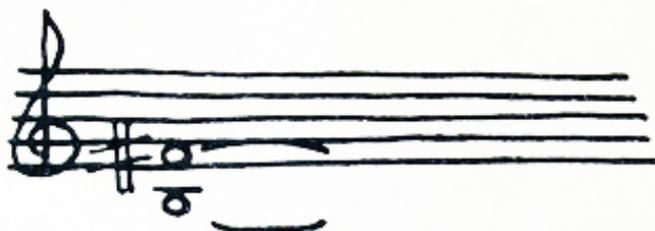
5 Auditory Scene Analysis : Listening in complex environments, Oxford University Press, 1993



Spectrogram (a) d'un mélange de sons et (b) de l'un des composants du mélange, le mot «shoe» (chaussure)

Albert Bregman, Auditory Scene Analysis : Listening in complex environnement (ibid.)

Composition 1960 #7



to be held for a long time

Wanda Young

July 1960

2- LE SON CONTINU

Un radicalisme chez La Monte Young

Dans les œuvres de La Monte Young se trouve un essai de matérialisation du son, de le rendre tactile pour qu'on puisse physiquement pénétrer dedans, et une « disruption » totale du temps : un temps suspendu dont la spatialisation recrée un environnement physique et un espace mental. Le but n'est pas d'ordre distrayant, il consiste plutôt à faire vivre au spectateur une réelle expérience sonore où il est amené à participer physiquement dans la pièce. A l'inverse des morceaux d'aujourd'hui qui suppriment presque entièrement la notion de durée, les œuvres de Young, avec leur temps en suspens, leur rythme ralentit et l'écho que crée leurs notes répétitives, nous entraînent dans une partie de son intimité et nous permet de créer la notre. Cette obsession du musicien de pénétrer « à l'intérieur du son », comme le souligne son complice Terry Riley, ce désir de recréer quelque chose de pur, de dense et intense, nous laisse là, sans aucun autre choix que d'y participer.

Entre la moitié et la fin des années cinquante, La Monte Young compose dans le style de la musique sérielle, plus particulièrement dans celui d'Anton Webern. Cependant, Webern utilise des techniques précises et strictes, alors que Young s'oriente vers une pratique plus personnelle. Ses cours avec Karlheinz Stockhausen en Allemagne, pendant lesquels il s'intéressera à la musique de John Cage et l'écoute d'Ali Akbarkhan, le poussent à poursuivre dans cette direction.

Les pièces de La Monte Young ne s'inscrivent pas dans le registre du divertissement ou de celui des œuvres à but commercial. On n'y trouve

presque jamais d'éléments qui montrent des liens nostalgiques à d'autres musiques. D'ailleurs, pendant les séries de concert au loft de Yoko Ono (1961), on trouvait une notice qui disait clairement : « The purpose of these concerts is not entertainment » (Le but de ces concerts n'est pas le divertissement).

En 1962, La Monte Young commence la première réalisation de « la maison du rêve », la *Dream House*, avec Marian Zazeela qui crée la composante visuelle. Elle commence l'élaboration de son œuvre *Light*, où elle utilise des formes mobiles produites par des appairages de lumières pour informer la position et les relations entre les objets dans l'espace. A partir de 1964, elle entreprendra la conception de boîtes à lumière et de projections lumineuses. Le concept est la diffusion d'un morceau et la projection de lumières en continu pour les faire exister dans un organisme en évolution. Young exploitera des fréquences sonores à base de rapports de nombres premiers et Zazeela travaillera sur la lumière à partir de couleurs primaires. C'est pour désigner ce caractère atmosphérique qu'ils utilisent l'expression « environnement sonore et lumineux ».

Cette pièce est une représentation majeure du concept de la structure universelle, du son de l'univers, de son rôle dans l'évolution de l'espace aussi bien que son évolution lui-même. Cette idée d'infini donne naissance à une réflexion approfondie sur le son en créant des structures sonores qui s'effectuent sur de longues durées de temps. Le temps, aussi bien que les bases mathématiques utilisées (rapports de nombres premiers, étude de la dérive des ondes sinusoïdales), est un facteur considérable dans le concept de la *Dream House* ; les espaces de diffusion ont été donc choisis et la spatialisation mise en place spécialement pour permettre aux spectateurs d'y rester un long moment.

La *Dream House* démontre l'existence de phénomènes psychoacoustiques agissant sur l'être humain par les effets à long terme des formes d'ondes sonores continues périodiques. C'est un ensemble d'expériences sensorielle, auditive et visuelle qui fait de ce regroupement une unité

indissociable, une structure d'éléments corrélés et interdépendants. Ce processus opératoire impliquant des éléments interagissant entre eux, mène aux trois notions de perception, de réaction et d'interaction dans une évolution collective des éléments. Zazeela et Young avancent qu'il est fortement possible que le système nerveux du spectateur, après un moment d'écoute suffisamment long, « s'accorde » avec les sons et les lumières et entre ainsi en harmonie avec la pièce. D'ailleurs, Zazeela note le plaisir qu'elle ressent à retrouver ses facultés auditives après une longue écoute de drone qui entraîne un changement de la perception auditive normale, voire même sa perte partielle et momentanée. De ce moment de redécouverte naît une sensation nouvelle comme écrire sur une page vierge. Le but est de permettre à l'auditeur de se détacher du temps mesuré, d'intégrer le temps réel et de les laisser interagir physiquement et mentalement avec l'espace créé. Dans la structure sonore se trouve également un travail de Young et Zazeela sous forme de performance vocale.



Dream House (1962)

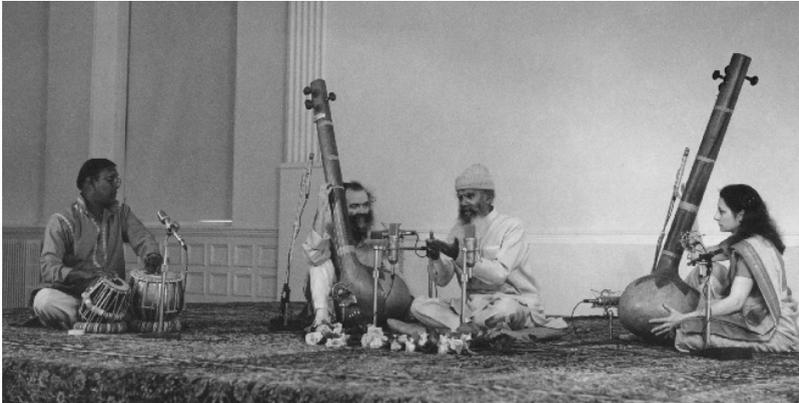
Musée d'Art Contemporain de Lyon, 1998

Environnement sonore et lumineux, Fonds national d'art contemporain, Ministère de la culture et de la communication, Paris, France

Dépôt au Musée d'art contemporain de Lyon

Vu l'effet acoustique produit dans la *Dream House*, l'interprète qui met les harmonies en place est l'auditeur ; le son se modifie par rapport au positionnement de ce dernier, créant des changements constants dans la structure mélodique par rapport au mouvement. Autrement dit, la pièce est produite uniquement par l'interaction physique. Son travail incarne le concept de forme statique et stable, les relations intervalliques bien proportionnées et l'« intonation juste »⁶ dans une forme pure.

« Le son est unique dans tous les médias, dans le sens où il est le seul moyen dont nous recevons des impulsions vibratoires. Ces impulsions sont converties par les neurones dans le cortex cérébral sous forme d'impulsions effectives, et deviennent éventuellement des motifs qui sont représentatifs des modèles réels que les molécules de l'air créent lorsqu'elles atteignent le tympan. Nous sommes donc effectivement en mesure de détecter les vibrations en tant que vibration dans le cortex cérébral. »⁷



Pandit Pran Nath chantant Raga Suha Kannada, accompagné par K. Paramjyoti (tabla) La Monte Young et Marian Zazeela (tamburas), 1982

6 Harrison Street Dream House, New York, NY

Photo : John Cliette

6 cf. p.16 de ce mémoire

7 Interview avec Gabrielle Zuckerman, American Public Media, Juillet 2002; http://musicmavericks.publicradio.org/features/interview_young.html

La *Dream House* sera reproduite dans divers endroits, pour des durées de plusieurs jours, voire plusieurs années, au fur et à mesure des changements et des éléments que Zazeela y introduira. Parmi ces lieux d'exposition: Fondation Maeght à Saint Paul de Vence (1970) ; Documenta V, à Kassel (1972) ; Dia Art Foundation de New York, de 1979 à 1985 puis en 1989/1990 ; Ruine der Künste à Berlin (1992) ; Centre Georges Pompidou à Paris (1994-1995) ; Musée d'Art Contemporain de Lyon (1999) ; Eglise Saint Joseph à Avignon (pour une durée de 4 mois en 2000). Une *Dream House* fonctionne en permanence à la MELA Foundation à New York depuis 1993⁸.

La convoitise de Young à vouloir étudier le son au delà de la structure classique s'étend jusqu'à la production du *The Well-Tuned Piano* qui lui permet d'avoir un nouveau regard par rapport à son implication dans des groupes où des collaborations avec d'autres artistes et compositeurs.

« Une des idées importantes que j'écris à propos dans les notes du *Well-Tuned Piano*, c'est l'idée que notre concept du temps dépend de la notion de périodicité. Sans la notion de périodicité, nous n'avons aucune idée du temps, en fait, sans la notion de périodicité, nous n'avons aucune idée de la structure. Nous n'avons pas de concept de quoi que ce soit. Nos esprits sont particulièrement à l'écoute dans les structures périodiques. Ils sont mieux à même de comprendre la structure d'un caractère périodique. [...] L'harmonie vient de harmonicité, ce qui est lié à la périodicité, qui est liée aux tons soutenus, qui sont liés à l'idée de son cosmique, qui est liée à l'idée de la structure universelle, qui est liée à l'idée que nous avons des corps qui nous permettent de comprendre la structure de vibration à travers l'étude du son. Grâce à cela, nous commençons à comprendre la structure universelle et l'étude des vibrations sur un niveau spirituel plus élevé. »⁹

C'est ici qu'il consacre le plus de temps au Bösendorfer, instrument qui lui a été offert par Fabio Sargentini. La particularité de ce piano est qu'il a été accordé spécialement avec la gamme de Young ; l'instrument

8 Eric Deshayes; <http://neospheres.free.fr/minimal/young.htm>

9 Op. cit. Interview avec Zuckerman

et le compositeur sont devenus liés par une intimité qui a conféré à ce dernier plus de liberté et d'ouverture. La pièce dure au total plusieurs heures, une longue durée qui caractérise sa pratique en général. Avec cette nouvelle pièce, Young se met dans un pseudo-isolement qui lui permet de travailler pleinement et longuement sa composition musicale au piano. Le système musical occidental ne lui convient pas ; il veut aller plus vers un système en « intonation juste ». Ce système très mathématique proche du système d'accord indien, également appelé « gamme naturelle », représente une composante dans un intervalle d'octave dont les hauteurs sont ajustées par des rapports harmoniquement purs, c'est-à-dire que deux notes similaires ne sont pas forcément jouées exactement à la même fréquence mais peuvent différer d'un intervalle très faible. Autrement dit, la gamme naturelle est également représentative des imperfections de gammes théoriques dans les instruments dits « à sons fixes ». Hors, cet ajustement de hauteur est une recherche de note parfaite suivie d'un choix qui varie d'un musicien à un autre.

La musique occidentale sépare l'octave en douze parties égales, correspondant chacune à une note musicale ou fréquence sonore donnée. Ainsi sont définies les normes qui permettent au musicien de voguer en toute liberté d'une note à une autre. Cet accordage tempéré a, en revanche, une contrainte : l'harmonie naturelle entre chaque note n'est plus audible. La Monte trouve que les intervalles purs et justes permettent aux harmoniques de sonner clairement, ce qui assure la périodicité et la répétition dans les sons eux-mêmes. Daniel Caux écrit à ce propos : « Se situant bien au-delà d'une simple mise en cause symbolique de la fausseté congénitale de l'échelle tempérée occidentale, le concept spécifique de *The Well-Tuned Piano* s'appuie sur le fait que seules les fréquences qui présentent entre elles cette relation de nombre rationnel produisent harmoniquement des agencements d'ondes sonores de type périodique, répétitif si l'on veut (ce qui, dans le piano classique, n'est qu'exceptionnel.) »¹⁰

10 Daniel Caux, Cette musique que l'on dit « répétitive », pp.85-6, cité par Johan Girard dans Répétitions : L'esthétique musicale de Terry Riley, Steve Reich et Philip Glass, p.31

Le système d'« intonation juste » utilisé par Young est demeuré secret jusqu'à son décryptage et sa publication par Kyle Gann en 1993. *The Well-Tuned Piano* est vue par plusieurs musicologues comme la pièce pour piano la plus importante aux États-Unis depuis *Concord Sonata* de Charles Ives.¹¹ Pour cette pièce, Young utilise les quintes et l'harmonique 7 en se basant sur la prolongation ininterrompue d'un son unique qui donne naissance à de fortes résonances répétitives et hypnotiques. Sa technique consiste, comme nous l'avons mentionné précédemment, à improviser sur une série de tons accordés de manière à ce que la relation entre deux d'entre eux puisse toujours être représentée par une fraction dont le numérateur et le dénominateur sont des nombres entiers.

The Well-Tuned piano a une durée d'environ six heures et est combiné avec l'installation de la *Dream House* et les composantes lumineuses de Marian Zazeela. Les longs mois de préparation et de répétitions intensifs permettent à l'artiste d'explorer pleinement l'amplitude et les possibilités de sa pièce. Cette maîtrise du temps long, de la durée et de l'écoute donnent une ambiance hypnotique qui entraîne indéniablement le spectateur dans une interaction aussi psychique que corporelle.

11 http://fr.wikipedia.org/wiki/The_Well-Tuned_Piano

① HARD STICKS
TWO, THREE, OR
FOUR DRUMMERS

The image shows a handwritten musical score for Steve Reich's *Drumming* (1971), measures 1-8. The score is written on eight staves, each representing a different drum. The notation uses rhythmic flags and stems to indicate the timing and dynamics of the drum hits. The first staff is marked with a forte 'f' dynamic. The notation is complex, with many overlapping rhythms that create a dense, polyrhythmic texture. The score is titled '① HARD STICKS' and 'TWO, THREE, OR FOUR DRUMMERS'.

Steve Reich, *Drumming* (1971), mesures 1- 8

3- LA MUSIQUE EN TANT QUE PROCESSUS GRADUEL *Le déphasage et la répétition chez Steve Reich*

Steve Reich explique son intérêt et sa pratique de la musique en tant que processus graduel en appelant les comparaisons suivantes :¹²

- Mettre une balançoire en mouvement, la lâcher et observer son retour graduel à l'immobilité ;
- retourner un sablier et observer le sable s'écouler doucement vers le bas ;
- mettre ses pieds dans le sable au bord de l'océan puis regarder, sentir, écouter les vagues les ensevelir peu à peu.

Nous pouvons retranscrire les trois comparaisons citées ci-dessus en d'autres termes : La première (le mouvement de balançoire) renvoie à la progression et à la répétition, la deuxième (le sablier) à la durée et la dernière (l'océan) à la perception et à l'importance de l'écoute. Ainsi, la pratique de Reich repose sur une écoute très fine et précise pour que le processus graduel se produise. Plus important encore, il veut que ce processus soit visible dans la composition mais aussi ressenti pendant l'écoute. Tout comme La Monte Young, Reich travaille avec la notion du temps, de la lenteur et l'évolution avec un désir d'entraîner l'auditeur/spectateur dans le même espace.

Le *phasing* ou le « déphasage » est une technique de composition, deux motifs mélodiques identiques isolés se désynchronisant graduellement.

12 Op. cit. Écrits et entretiens sur la musique, p.48

Cette technique, que Reich a continué de développer pour en faire une invention propre, a été le fruit de sa découverte par pur hasard pendant l'une de ses pièces qui remonte à 1964. Vers la fin de cette année, Reich enregistre sur bande un sermon sur le Déluge délivré par Frère Walter, un prêcheur noir, dans le parc d'Union Square à San Francisco. Il trouve dans sa voix une musicalité intéressante. Pendant l'expérimentation de l'enregistrement sur bande, il entend un pigeon s'envoler au moment où le prêcheur dit « It's gonna rain » (Il va pleuvoir). Il met l'enregistrement en boucle et entend la voix et les battements d'ailes qui coïncident en créant une rythmique similaire à celle que produirait une batterie. Avec ces quelques secondes enregistrés, il fait l'essai d'en diffuser deux boucles en les mettant dans deux machines et les démarrant en même temps. C'est à ce moment là qu'il remarque l'unisson des deux sons qui se désynchronise au fur et à mesure, en se mettant dans diverses relations canoniques, avant de revenir sur la synchronisation initiale. Ce processus musical suit sa pente naturelle mais est, néanmoins, d'une grande précision car une fois le mécanisme remonté, tout se déroule de manière inexorable.

Le témoignage de Brian Eno est fort probant à ce sujet : « L'effet de cette musique sur l'auditeur est très dramatique. J'entendais des matériaux oraux très compliqués [...] Les morceaux de Steve Reich prennent l'avantage du fait que votre cerveau est très créatif. Ils transfèrent le travail du compositeur dans le cerveau de l'auditeur. C'est votre cerveau qui est en train de créer cette pièce musicale, parce que vous saviez quels étaient les ingrédients, il n'y a rien de mystérieux sur comment la pièce fonctionne ».

Steve Reich trouve dans le travail sur bande une méthode de capture de choses réelles qui, sans altérer ni le timbre ni la hauteur, rend plus intense la mélodie dans une certaine structure rythmique. Par la suite, grâce à ses expérimentations sur bande, il montre que la reproduction du déphasage peut être faite par l'être humain sans forcément passer par la machine. L'interprétation chorégraphique d'Anne Teresa de Keersmaecker de *Piano Phase* (1982) montre d'une manière plus concrète le déphasage en utilisant le corps et l'ombre. Cette performance

est une sorte de métaphore du corps qui représenterait les notes jouées pendant la pièce, et l'ombre qui serait le motif résultant dans le cerveau de l'auditeur.



Piano Phase (1967), Chorégraphie FASE, 1982, Anne Teresa de Keersmaecker
Images du documentaire ARTE sur Steve Reich, diffusé le 28 septembre 2009

Reich s'éloigne de la machine pour écrire des partitions pour piano, en suivant toujours la même technique de répétition de courts motifs et de déphasage. Dans sa pièce *Four Organs*, il est question d'extension d'harmonie à partir d'un seul accord, en balançant entre mineur et majeur. Il a alors confirmé que les bases harmoniques de sa musique avaient le potentiel de se développer. Il ne trouve pas l'entière satisfaction recherchée dans la musique occidentale et décide donc d'aller en Afrique pour étudier la percussion. Au bout de quelques semaines, il est obligé de rentrer à New York à cause de problèmes de santé, mais le voyage le pousse à travailler l'instrument dans son aspect « primitif ». Plutôt que de suivre les moyens techniques plus évolués chez Stockhausen ou Cage (oscillateurs, modulateurs et formes plus importantes dans la taille), il reste dans l'esprit minimal pour créer ses séries de variations. « Less is more » ; la simplicité des techniques utilisées tend vers des complexités. Décidé à utiliser ses nouvelles connaissances pour développer ses idées, il conçoit *Drumming* en 1971, une des pièces les plus longues qu'il a composées (durée d'environ une heure et demie). Il collabore avec plusieurs musiciens/percussionnistes qui forment l'ensemble « Steve Reich and musicians » avec qui il répète et exécute sa musique depuis 1963.

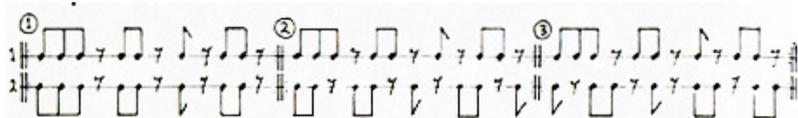
Drumming est jouée avec huit petits tambours accordés, trois marimbas, trois glockenspiels, voix d'homme et de femme, sifflet et piccolo. Son importance repose sur l'utilisation de ces quatre nouvelles techniques :

- Le processus de substitution progressive des temps aux pauses (ou des pauses aux temps) ;
- Le changement graduel du timbre tout en maintenant le rythme et la hauteur ;
- La combinaison d'instruments de timbres différents jouant simultanément ;
- L'utilisation de la voix humaine comme partie de l'ensemble musical par l'imitation de la sonorité exacte des instruments

La musique occidentale en général passe par des changements de tonalité pour poursuivre la longueur d'une pièce. *Drumming*, qui représente le développement final et le raffinement du processus de phase dans le travail de Reich, montre qu'il est possible de continuer dans la même tonalité en y introduisant des développements rythmiques et des changements de timbre.

Le morceau commence par les tambourineurs qui jouent à l'unisson à partir d'un simple battement joué sur un cycle de douze temps avec pauses sur les autres temps. Ce motif constitue le rythme de base du morceau auquel se rajoute au fur et à mesure les autres instruments qui doublent exactement le motif joué par les instruments déjà en action. Il y a donc un maintien du rythme avec un changement progressif du timbre, et aussi la réduction en substitution des pauses aux battements jusqu'à ce qu'il n'en reste plus qu'une. En plus des combinaisons entre marimbas, tambours et glockenspiels, un travail avec la voix ajoute une richesse considérable : Steve Reich a commencé à imiter les instruments et à utiliser le micro spécialement pour ces séquences vocales. Il travaille sa voix pour des essais afin de l'ajuster parfaitement à certaines tonalités. Il décide alors d'inclure des chanteurs dans le groupe pour combiner voix, sifflement et piccolo, ces deux derniers venant compléter les registres que les voix ne peuvent pas parfaitement accomplir.

Nous trouvons dans le travail de Reich une interaction physique et psychologique très forte. Pour que les différents processus dans l'application musicale puissent être établis, il faut une grande concentration dans l'écoute pendant la composition mais aussi pendant la pratique, entre musiciens : c'est cette écoute de l'autre qui rend les pièces possibles.



Clapping Music (1972), mesures 1 - 3



Clapping Music (1972), exécuté au Contemporary Art Museum, Houston, Texas, le 13 novembre 1973. S.R., Russ Hartenberger

Le côté physique de cette interaction devient considérablement plus important lorsque Reich conçoit la pièce *Clapping Music*, où il utilise exclusivement le corps humain ; les mains, en l'occurrence, sans avoir recours à aucun instrument. Il joue le morceau en quatre parties dans différents lieux à New York en 1971. Le premier interprète a un motif rythmique fixe qu'il répète, tandis que le deuxième commence le même motif en même temps, en le décalant d'un temps la deuxième

fois, d'un autre la troisième fois, et ainsi de suite, jusqu'à ce qu'il revienne à l'unisson avec le premier interprète, comme au tout début. Contrairement au déphasage progressif, ces changements de variations empruntent la forme de différents motifs plutôt qu'un déplacement ou éloignement graduel d'un motif à lui-même.

John Cage, dont le travail avec la danse vers les années quarante fût très important, comprit que la structure rythmique est impersonnelle, donc universelle. La structure rythmique est donc comprise de tous et reste la base fondamentale pour la composition musicale. Les partisans de la nouvelle musique vers la fin des années soixante-dix mettaient surtout l'accent sur des bases musicales produites par le hasard ou le travail sur l'improvisation. Par contre, il y a dans les œuvres de Reich une nouvelle manière de rester dans une certaine liberté de production tout en exerçant une musique contrôlée. Il explique qu'il avait envie que sa musique soit un mélange de choix individuels et de dépersonnalisation. On retrouve la même réflexion chez Cage, en plus de la variété d'instruments et de techniques de compositions pour une expansion des territoires sonores.

La notion du temps est récurrente dans le travail de Cage aussi bien que celui de Reich. Le fait que 4'33" soit joué par un pianiste (David Tudor) sur un piano crée directement l'idée que la partition est spécialement conçue pour cet instrument. Hors, Cage n'a pas spécifié ni la nature de l'instrument utilisé, ni la manière de jouer cette pièce, laissant l'interprète libre de l'exécution de la pièce. David Tudor avait fait le choix d'ouvrir et refermer le piano pour respecter les trois périodes de temps ; les trois « tacets »¹³. Ainsi, un autre interprète aurait pu imaginer et exécuter début et fin différemment. La durée de quatre minutes et trente-trois secondes est également un choix propre à l'exécutant laissant place à une nouvelle réflexion sur la notion de temps et de durée qui n'est plus présentée sur la partition « classique » que nous connaissons. Le silence est donc non seulement « entendu » lors de l'exécution mais aussi « visible » dans la composition sur la feuille

13 Le mot tacet signifiant « il se tait » en latin est utilisé dans l'écriture de la musique occidentale pour indiquer à l'interprète un moment de silence.

d'annotation qui enlève toute précision sur le tempo, le rythme, les notes ou une quelconque forme conforme au solfège. Ces délimitations peuvent être liées à la condition environnementale ou événementielle, par exemple. Elle peut aussi être liée à la situation de concert ou du public. Pour *Pendulum Music* de Steve Reich, il s'agira de l'arrêt du mouvement des pendules qui mettra fin à la performance. C'est aussi le cas pour *Atlas Eclipticale* de Cage et *Poem* de La Monte Young, où la durée de la pièce n'est déterminée qu'en rapport avec un élément extérieur à la composition elle-même.

Les coupures que David Tudor exécute dans 4'33" divisent la pièce en trois temps mais ne divisent pas l'écoute du public en trois périodes. Comme dans le motif résultant du déphasage chez Reich, ici le motif chez l'auditeur reste sous forme de continuum temporel qui respecte l'idée de la structure rythmique et la mesure de temps chez Reich. C'est de cette exécution de l'interprète que nous pouvons déduire la partition de la musique minimaliste ou expérimentale en tant que consignes ou directives plutôt qu'une structure déjà élaborée et à appliquer.

4- LE TEMPS DE L'EXÉCUTION

L'endurance physique chez Charlemagne Palestine

Le travail de Reich et Palestine se rejoignent sur les mêmes enjeux qui traitent de la transformation de l'espace d'écoute. Dans la pièce *It's Gonna Rain* de Reich, nous avons l'impression que le son passe d'une oreille ou d'un côté du cerveau à un autre. En d'autres termes, la boucle que nous entendons d'un côté se met à une vitesse plus grande que celle de l'autre. Le son bouge dans l'espace mental et se met à résonner en plusieurs motifs canoniques, ce qui rend le processus de l'écoute comme un parcours de l'unisson jusqu'à des relations irrationnelles que nous, auditeurs, construisons dans notre écoute et, par la suite, dans notre corps, en passant par des phases plus rationnelles pour finir par un motif résultant au « milieu » de notre cerveau : le retour au point de départ. C'est ce parcours qui définit, entre autre, la pratique de Reich et Palestine.

L'écriture musicale de Palestine peut être décrite comme une évolution sonore dans la durée caractérisée par le mode atonal avec la répétition de motifs et avec peu ou pas du tout de progression ou de changements brusques. C'est un travail qui amène l'auditeur à une écoute pointue : il cherche au-delà de ce qui existe, au-delà des notes jouées. *Strumming Music* (1974) est la pièce qui définit au mieux l'intention de Palestine dans cette relation spatio-temporelle qui invite l'auditeur à être également interprète. Une interaction physique presque invisible mais audible si nous nous concentrons assez pour une prise de conscience de ce temps continu presque éternel.

La Monte Young utilise son Bösendorfer en expérimentant ses « normes » personnelles d'accordage pour faire découvrir de nouvelles sonorités s'étendant et évoluant dans le temps. Dans une réflexion similaire, Charlemagne Palestine travaille avec le même instrument (également un Bösendorfer) dans sa pièce *Strumming Music* en jouant, dans un tempo lent, deux notes dans une altération rapide pendant environ quarante-cinq minutes. Pendant sa performance à l'École Nationale Supérieure d'Art de Nancy en 2009, il commence la performance par un travail qui rappelle au public presque immédiatement le chant de la Monte Young avec Marian Zazeela (partie intégrante de la *Dream House*), une voix grave continue avec quelques variations mélodiques mais qui s'inscrit toujours dans un continuum, en guise d'introduction de la performance proprement dite. Il continue de frotter son doigt sur les bords de son verre de vin dans un mouvement circulaire pour créer le drone qui sera la base de cette brève performance vocale. Il s'arrête, boit une gorgée de ce même verre et s'assoit devant le piano. Il commence par jouer les notes les plus aiguës en altérant rapidement deux notes, voire trois, dans un tempo assez lent. Il descend ensuite de quelques accords, en ajoutant et enlevant des notes au fur et à mesure, afin de rester sur des harmonies qui empêchent presque le public de percevoir à quel moment il descend d'une gamme. Il continue de cette manière, se déplaçant des aiguës (en se déplacement lui-même sur son siège) jusqu'aux notes les plus graves.

La répétition des motifs crée un son continu (devenant de plus en plus clair à l'écoute après les cinq premières minutes) qui reste audible tout au long de l'exécution. Ce dernier n'est pas une note jouée car à aucun moment il ne reste sur une note, il garde la même rapidité dans l'alternance des notes, gauche droite gauche droite, mis à part quelques variations dans le tempo. Nous essayons donc de comprendre ces notes qui surgissent en dehors des notes frappés : l'écoute du début à la fin est importante pour faire partie de cette évolution dans le temps. L'explication de ce fait est que les harmoniques jouent en résonance avec les cordes non-jouées et la stabilité du rythme ainsi que la transition « camouflée » des notes créent une continuité qui renforce ce son continu ou ce bourdon. A certains moments, nous

perdons la conscience du temps de changement ou d'ajout de notes. Les notes au début séparées dans notre écoute finissent par former une unité en mouvement continu. L'image de Palestine est peut être même facultative : l'écoute et l'espace de diffusion jouent ensemble et le public se rend à peine compte, vers l'achèvement de la pièce, que Palestine n'est plus assis au même endroit qu'au début. Arrivé aux graves, il s'arrête sur une quinte avant de remonter vers les aiguës de manière chromatique. Il clôt avec des harmoniques et s'arrête au bout d'une trentaine de minute, le visage en sueur.



Strumming Music (1974)

Concert de Charlemagne Palestine donné le samedi 27 juin 2009 à l'école d'art de Nancy. Images provenant du DVD « Mother of Us All », ENSA Nancy / Les Éditions du Parc, 2012

Il n'est pas sans dire que les pièces incluant un travail de durée, sonore visuel et/ou sensoriel, mettent le spectateur dans une position d'attente à un certain point. Cette attente ici se transcrit dans notre concentration sur tout ce qui se passe pendant le passage de Palestine des notes aiguës aux notes graves. Dans le cas de Laurie Anderson, par exemple, qui joue son violon sur deux blocs de glace pendant sa performance intitulée *Duets on ice*¹⁴ (1975), la durée d'attente est signalée dès le début : la pièce finira quand les deux blocs de glace auront fondu.

Le temps, comme chez les compositeurs du mouvement minimaliste, est une préoccupation profonde chez Laurie Anderson. Son travail se

¹⁴ La première performance de *Duets on Ice* a eu lieu en 1975 à Gênes, en Italie. Par la suite, elle a fait une série de la même performance sous forme de happenings dans les rues de New York et Rome.

centre sur « le sens du temps que j'essaie d'utiliser. Si je devais définir mon œuvre, il aurait sans doute quelque chose à voir avec le temps: j'essaie de l'étirer, de le transformer en deux cubes de glace, de l'étaler, ou de le transformer en air. »¹⁵. Avec *Duets on ice*, nous nous retrouvons dans un registre différent que celui de La Monte Young avec ses sons continus, ou l'utilisation du bourdon en général chez les artistes. Nous sommes un peu plus proche de la performance *Strumming* de Charlemagne Palestine quand nous comprenons le système d'exécution. Nous vivons dans un moment défini au préalable et nous découvrons les changements et évolutions au fur et à mesure de cette durée.

Le choix de Palestine de soumettre les doctrines de la composition minimalistes à l'endurance physique est fortement imagé dans cette performance. Les compositions de Reich et Palestine se rejoignent, une fois de plus, dans cet aspect de la mise en forme acoustique, de l'interprétation, de l'implication physique de l'interprète, et en l'occurrence celle du spectateur, mais surtout de l'évolution graduelle du son répétitif dans la durée. Il se trouve une séparation quasi-totale de l'interprète et de son instrument pour faire parler l'espace. Dans *Strumming*, « en train de battre » comme dans *Drumming*, « en train de tambouriner », c'est le temps de l'exécution qui est mit en jeu.

15 William Duckworth, *Talking Music: Conversations with John Cage, Philip Glass, Laurie Anderson and Five Generations of American Experimental Composers*, New York Schirmer Books, 1995, p.368-385 cité par Margey Arent Safir dans Robert Wilson, 2011, p.115

PENSER LE TEMPS DANS L'ESPACE
DE DIFFUSION ET DE MONSTRATION

1- LE BOURDON COMME STRUCTURE

Dans le son et dans le silence

Dans une pièce sans titre de Banks Violette exposée à la Saatchi Gallery à Londres, en 2008, il collabore avec un groupe de doom-drone de Seattle ; SunnO)). Tandis que le groupe joue au premier étage, le public est invité à écouter, depuis le rez-de-chaussée, sans pouvoir voir la performance. Pendant une quinzaine de minutes, le groupe joue leur morceau *Coma Mirror* composé de drones et d'échos de cris. A la fin de la performance, le public a enfin accès à la salle où la performance a eu lieu. Le groupe n'est plus là, seul l'installation que Banks Violette avait mit en place demeure, silencieuse, figée dans le temps : une scène avec des instruments, le tout recouvert entièrement de sel, et une sculpture de miroir brisé en morceaux, au milieu, posée sur un cercle également recouvert de sel. Violette note, dans une interview avec l'artiste Canadien Terence Koh, qu'il était important pour lui d'empêcher le public de voir la performance. Le détachement du côté visuel nous pousse, en effet, vers une conscience d'écoute qui nous permet de laisser le morceau créer un espace ailleurs qu'à l'endroit « en activité », le son continu de bourdon venant accentuer cet espace.

La notion du site/non-site est itérative dans le travail de Violette et revient dans cette pièce en séparant le moment de la performance de celui de « l'exposition ». Cet aspect rejoint la notion sculpturale de Robert Smithson qui l'a clairement beaucoup influencé. Chez Smithson, le site est le champ de l'action en dehors de l'espace d'exposition, et le non site le conteneur de l'objet présenté qui marque la relique ou

l'absence de l'activité ou de l'objet original. Nous remarquons aussi l'utilisation du sel provenant d'un contexte similaire qui vient recouvrir une grande partie des sculptures de Violette. Plus jeune, l'artiste allait souvent dans une mine de sel abandonnée à Ithaca, sa ville natale, dont il garde des souvenirs qui vont le marquer à jamais. Bien avant cela, Smithson avait participé à une exposition à l'Université de Cornell, qui se situe également à Ithaca, pendant que la mine de Cargill était encore active. L'utilisation du sel chez Violette réunit donc un aspect autobiographique avec cette ascendance « accidentelle » de la part de Smithson et l'impact de la fermeture de cette mine sur l'économie du nord de l'État de New York. Dans son installation *sans titre* de l'église brûlée au Whitney Museum à New York en 2005, le sel est utilisé pour une raison complémentaire. Il explique : « Refaire l'église en sel, dans mon esprit, rend l'objet ou le document soudainement délicat, attractif, ouvert...etc. Cependant, vu que le sel est un agent corrosif, le changement dans le matériel et la valeur n'est pas simplement un choix d'esthétique facile – l'aspect « beau » est encore hostile. ». Il dit aussi, lors d'une interview dans le magazine *Art Review* en 2004¹⁶ : « Je suis très attiré par les idées de Robert Smithson de l'entropie sociale et l'effondrement de l'ordre psychologique. ».

Dans la pièce *sans titre* de Violette, le site est le moment de la performance de SunnO))). L'absence de l'activité ici se manifeste de manière visuelle, laissant la musique provenant de la source inciter à un « déplacement » sonore dans le contexte spatial. La notion de l'absence est donc abstraite car l'activité n'est pas totalement disparue. Du moins, au moment de la performance, nous l'entendons. Le fait qu'on ne puisse pas voir cette dernière pousse notre mémoire à imaginer la scène, ce qui instaure un aspect fictif dû à ce déplacement. Une autre spécificité que nous ne pouvons pas éviter est le fait que le bourdon utilisé dans les installations de Banks Violette est de fréquence très basse. Le contact du haut-parleur (ou tout autre matériau de diffusion) avec un ou plusieurs support(s) peut engendrer des mouvements, des tremblements et créer par conséquent une mise en scène qui concrétise l'impact physique.

16 *Art Review* 2004, http://teamgal.com/artists/banks_violette

Il est difficile de retracer l'origine exacte du bourdon dans l'écriture musicale vu la diversité de son utilisation et des contextes. Nous pouvons remonter à l'époque classique avec des compositions tels que la symphonie n°6 en fa majeur (1805) de Ludwig van Beethoven, ou encore plus loin dans la musique indienne et africaine qui utilisent des instruments tels que l'Ektara (monocorde) ou le Dotara (deux ou quatre voir cinq cordes), qui sont principalement conçus pour diffuser cette matière sonore. L'aspect sur lequel on peut s'appuyer ici est l'utilisation du bourdon non comme partie intégrante mais comme une matière à part entière dans le travail sur la durée. La Monte Young le montre clairement dans *Dream House* ; le bourdon est travaillé de manière détaillée et spécifique pour créer toute l'atmosphère de l'installation. Dans la vidéo *Island Song* (1976) de Charlemagne Palestine, le bourdon du moteur de sa moto devient la base rythmique même de la performance vocale qui s'en suit.



Untitled (2006)

Acier, contreplaqué, peinture, fibre de verre, époxy teintée, sel, résine, dimensions variable

The Saatchi Gallery, Londres, 2006

C'est le cas pour Banks Violette dans sa collaboration avec SunnO))) et aussi dans la pièce de l'église brûlée où il demande à Snorre Ruch, chanteur du groupe métal norvégien Thorns condamné à huit ans de prison pour son rôle dans un assassinat, de produire la musique/drone qui accompagne l'installation. Dans une interview pour le New York Times en 2005¹⁷, il décrit cette composition comme un vrombissement sonore flou qui ressemble plus à un bruit blanc que du heavy metal traditionnel, comme une sorte de paysage sonore qui évoque le terrain froid et dur de la Norvège. Dans cette idée de travail sonore qui se lie avec la notion de site et de non-site, Violette explique qu'en utilisant sa composition, l'artiste devient en quelque sorte lui-même complice de l'assassinat. Le but pour Violette était de transmettre la lourdeur du sujet par des matériaux visuellement « attrayant » pour rendre la pièce accessible au spectateur qui, par conséquent, devient le troisième complice.

Le bourdon peut créer une atmosphère confuse et nébuleuse et renforcer l'effet d'étrangeté accordé au lieu dans lequel nous pénétrons, c'est probablement l'une des raisons pour laquelle il a été longtemps utilisé sur la scène musicale et artistique. Une des formes que le bourdon peut avoir est le bruit blanc que nous connaissons par le son produit lors de l'effet de « neige » sur un téléviseur déréglé.

Notre attention aux sons dépend des contrastes¹⁸, c'est-à-dire que c'est au moment d'un changement brusque dans les variations sonores que notre écoute s'affine. Si nous écoutons un bourdon ou tout autre forme de son continu pendant un long moment, nous faisons face au silence au sens littéral du terme au moment où le son est soudainement interrompu. Malgré l'impact qu'elle peut avoir sur notre système auditif, nous pouvons inconsciemment ignorer sa présence à cause de ces manques de variations. Autrement dit, le son continu ininterrompu peut être déjà considéré comme une forme de silence ou un « temps

17 Randy Kennedy, http://www.nytimes.com/2005/05/15/arts/design/15kenn.html?pagewanted=all&_r=0

18 Steve R. Fieldman, *Compartments*, Xlibris Corporation, Bloomington, Indiana, États-Unis, 2009, p.87



White Noise, 1993
photographies n&b et couleur, épingles, dimensions variables
coll. Kunstmuseum, Berne et Fondation Kunsthalle, Berne
installation à la Kunsthalle de Bern, 1998

White Noise (1993)
Photographies n&b et couleur, épingles, dimensions variables
Coll. Kunstmuseum, Berne et Fondation Kunsthalle, Berne
Installation à la Kunsthalle de Berne, 1998

I
TACET
II
TACET
III
TACET

NOTE: The title of this work is the total length in minutes and seconds of its performance. At Woodstock, N.Y., August 29, 1952, the title was 4' 33" and the three parts were 33", 2' 40", and 1' 20". It was performed by David Tudor, pianist, who indicated the beginnings of parts by closing, the endings by opening, the keyboard lid. However, the work may be performed by any instrumentalist or combination of instrumentalists and last any lengths of time.

THE MOVEMENTS MAY

AFTER THE WOODSTOCK PERFORMANCE A GIVE IN PROPORTIONAL
NOTATION WAS MADE FOR IRWIN KREMER. IN IT THE TIMELENGTHS
FOR IRWIN KREMER
OF THE MOVEMENTS WERE 30" 2'23" and 1'40". H

JOHN CAGE

30"
2'23"
1'40"

1/2
1/2
2/24

COPYRIGHT © 1957 BY KENNETH KRESS, INC., 375 PARK AVENUE, NEW YORK 17, N.Y.

4'33" (1957), écrite pour Irwin Kremen

d'arrêt en activité ».

Le bruit blanc que plusieurs artistes se sont appropriés a donc cette caractéristique de susciter le silence. Christian Marclay a longtemps travaillé sur les relations entre l'image et le son; comment l'image exprime le son et comment le son est exprimé visuellement. Sa pièce intitulée *White Noise* est représentative de la possibilité de susciter le son à partir du silence. Cette transition nous fait penser immédiatement à John Cage qui, à travers sa pièce 4'33", démontre que les sons se trouvent dans le silence. Dans la pièce de Marclay se produit l'effet d'un silence assourdissant à travers une centaine de photographies dont on ne voit que le dos, carrés et rectangulaires, variant du blanc au beige, épinglées sur le mur de la salle d'exposition¹⁹. Les photographies créent une surface quasi-monochrome qui laisse apparaître des annotations signalant des endroits, des noms, des dates ou des circonstances. Ce bruit de fond ou ce bruit blanc, inaudible mais bruyant, suggère une perspective liée à l'imaginaire et à une écoute qui, malgré son absence matérielle, se produit à travers la répétition de ces formes photographiques.

Cette relation entre le son, l'absence ou le silence, est toujours présente dans le travail de Marclay. Il dit à ce propos : « Les représentations silencieuses, une sculpture ou une peinture, par exemple, m'intéressent : leur mutisme me semble souvent souligner la nature intangible et éphémère du son. Autrement dit : une image, qui essaie vainement de représenter une présence sonore, devient involontairement la représentation d'une absence »²⁰

Le bruit blanc peut aussi évoquer les recherches du psychanalyste lituanien Konstantin Raudive qui met en place un système basé sur les ondes radio réglées sur certaines fréquences qui génèrent un bruit blanc destiné à créer un terrain sonore favorable à la réception de

19 *White Noise* a été produite en 1993 et a été exposée pour la première fois à la Daadgalerie à Berlin l'année suivante

20 Christian Marclay, « Le son en images » dans *l'Écoute*, textes réunis par Peter Szendy, Paris, Ircam / L'harmattan, 2000, p. 85-86

messages spectraux. Dans l'une des recherches menées par le centre national pour le syndrome de stress post-traumatique à Honolulu à Hawaï, il est démontré que le bruit blanc « induit le sommeil chez les nouveau-nés humains et les adultes, probablement en réduisant le rapport signal-bruit du son ambiant » et que c'est « une alternative simple, sûre et rentable de médication hypnotique dans de nombreux troubles psychiatriques, particulièrement de trouble de stress aigu et de stress post-traumatique »²¹.

Comme matière ou comme concept, le bruit blanc a été utilisé par plusieurs autres artistes pour concevoir des pièces interagissant avec l'espace et l'imagination du spectateur. Une des pièces de Céleste Boursier-Mougenot également intitulée *White Noise* est présentée en 1995 à la galerie Chez Valentin à Paris. Cette dernière repose sur le principe de cryptage, elle présente trente-trois radioréveils suspendus au plafond qui s'allument de manière désynchronisée dans l'obscurité. Ces variations sont déclenchées par les mouvements des visiteurs à l'étage supérieur. Dans la sculpture de Su-Mei Tse conçue en 2009 et portant aussi le même titre, le bruit blanc est matérialisé par les boules blanches qui sont disposées sur un 33 tours. Cette pièce est un prolongement de la vidéo *Floating Memories* (2009) dans laquelle le vinyle tourne indéfiniment en diffusant le son de cette « neige » qui précède et suit le « souvenir » du son enregistré.

21 Hassan H. Lopez, Adam S. Bracha, and H. Stefan Bracha, Evidence Based Complementary Intervention for Insomnia, *Hawaii Medical Journal*, Vol 61, Septembre 2002

2- L'ÉCRITURE RÉPÉTITIVE DANS LE CHANGEMENT PERCEPTUEL *La mise en boucle et la transe*

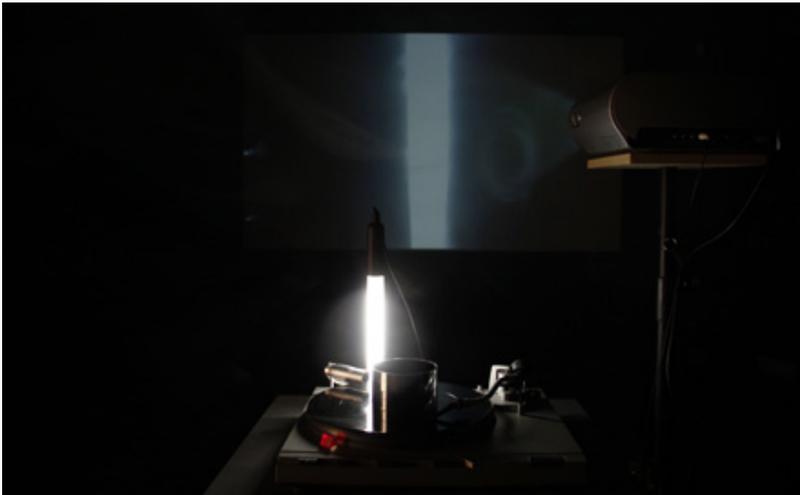
Un sample du premier album de la chanteuse anglaise Kate Bush, *The Kick Inside* (1978), est mit en boucle sur un disque vinyle en formant un sillon parfaitement circulaire. Le disque effectue, sur une platine greffée d'un cylindre en papier miroir anamorphique, une rotation de 360 degrés qui correspond à la durée du sample mit en boucle. « Une caméra filme un anneau peint en blanc placé devant un moniteur qui lui-même reproduit l'image filmée par la caméra, cela crée un système de boucle et de mise en abîme, l'anneau évoquant l'image d'une voûte. Une boule à facettes envoie dans ce passage des flashes lumineux, créant un effet de mouvement et l'illusion d'une profondeur tridimensionnelle. Cette image est ensuite projetée »²². Cette installation de Bertrand Lamarche fait partie de la mise en scène créée pour l'installation *The Funnel*. « Il s'agit bien d'une machinerie, de divers éléments agencés ensemble pour représenter un espace scénique. Dans mon travail, j'utilise souvent des dispositifs qui représentent des lieux. Ces dispositifs sont conçus pour y enregistrer les images d'espaces fictionnels. » explique-t-il lors d'un entretien avec Élisabeth Lebovici²³.

Le concept de cette pièce à la fois sonore, visuelle et sculpturale, est né d'un souvenir d'enfance de l'artiste qui l'a marqué à vie. En 1978, quand il a douze ans, il voit pour la première fois à la télévision Kate Bush

22 Bertrand Lamarche, *The Funnel*, p.64

23 Op. cit. Bertrand Lamarche, *The Funnel*, p.60

performant *Wuthering Heights* (Les Hauts du Hurlevent), son premier single. « Je me suis trouvé en quelque sorte face à moi, moi ailleurs autrement » dit-il²⁴. Le dispositif est mit en place de manière à ce que le son et son système mécanique et cinétique de diffusion se trouvent calés sur le même rythme et le même mouvement²⁵. Il travaillera aussi les distorsions et les déformations sur la rotation des disques vinyles pour en arriver à transformer une platine vinyle qui joue les disques à l'envers. Il trouve dans cet aspect mouvant et cette élasticité une caractéristique particulière dans le travail musical. Avec la voix soprano particulière et presque enfantine de Bush, la pièce sonore nous fait remonter au passé de l'artiste en créant, par cette mise en boucle, une progressivité hypnotique confine à une forme de transe qui questionne les seuils perceptuels.



Looping (Kate Bush Remix), installation, 2011
Exposition collective, entrepôt-galerie du Confort Moderne, Poitiers
Photo: <http://www.confort-moderne.fr/>

24 Anne Lou-Vicent, Volume n°3, Revue d'art contemporain sur le son, p.58

25 Op. cit. Anne Lou-Vicent, Volume n°3, p.57

Cette notion de transe est rejetée par plusieurs compositeurs minimalistes. Steve Reich affirme qu'il n'a pas d'intention de créer quelque chose comme une transe car l'emportement dans l'inconscience serait le pire résultat possible. Par ailleurs, il espère que sa musique fasse appel à une attention plus fine au détail. Pourtant, les techniques utilisées poussent à questionner cet aspect fortement lié à l'état psychologique tout autant que le corps et l'espace. La transe est liée à la musique, que cette dernière soit la raison qui la déclenche ou la calme. Gilbert Rouget, dans le chapitre « musique et possession » de son livre *La musique et la transe* (p.139) cite une série d'exemples de procédures de transe et de possession dans différents pays.

Dans l'ensemble des musiques de transe ou de possession, le tambour reste l'instrument le plus souvent utilisé, ayant la particularité d'avoir une fonction rythmique mais aussi mélodique, dépendant de la manière dont il est joué. Mais vu la variété d'instruments utilisés dans divers cas, il n'y en n'a aucun qui est de règle. Ce qui élimine aussi l'existence d'une particularité sonore ou acoustique précise qui déclenche la transe: chaque instrument délivre une matière sonore radicalement différente de l'autre et ne pourrait donc pas avoir le même effet sur l'auditeur. Ceci nous amène à questionner la mise en forme de cette matière. Rouget essaie de démontrer, dans le chapitre « Rythmique, dynamique, mélodique » (p.164) qu'il existe peut-être des rythmes spécifiques qui sont plus susceptibles de déclencher la transe. Il note l'affirmation d'Alain Daniélou que: « le processus et les caractéristiques de ces danses (extatique) sont les mêmes dans toutes les régions du monde, en Inde, au Moyen-Orient, en Afrique » et que « les rythmes utilisés sont toujours impairs, à 5, 7 ou 11 temps ». ²⁶ Ceci le pousse à s'interroger sur la structure musicale dans la transe et plus particulièrement dans l'entrée en transe.

Il est très fréquent que les changements brusques de rythmes constituent les bases de la musique de possession. L'atteinte progressive de l'état extatique peut aussi être obtenue, d'après Jeanmaire qui parle du rituel dithyrambe, par « la monotonie des acclamations répétées

²⁶ Op. cit. *La musique et la transe*, p.165

d'abord sur un rythme intentionnellement lent et par l'accélération progressive de leur cadence »²⁷. Ceci implique une intensification du son qui a un impact sur l'espace dans lequel le sujet se situe. La dramatisation de la musique par *accelerando* ou *crescendo* jouent souvent un rôle important dans le déclenchement de la transe. Notons aussi que l'étape précédant l'accélération rythmique est la répétition d'acclamations monotones, et que cette répétition, dans la plupart des rituels musicaux, se manifeste de manière excessive, dans un ensemble de mesures uniformes et de tempos variés.

Les exemples cités dans l'œuvre de Gilbert Rouget traitent de l'impact radical de la musique ainsi que d'effets psychologiques et physiologiques extrêmes. Néanmoins, si nous tenons en compte les liens qui s'établissent entre l'histoire de la transe (plus précisément l'écriture musicale qui incite à ce phénomène) et l'écriture musicale, nous pouvons expliquer l'indication potentielle à la transe que suggèrent les compositions minimalistes. Il est aussi évident que plusieurs styles musicaux ont un aspect qui fait écho à un certain état extatique: les artistes de la mouvance techno ou de la musique électronique revendiquent souvent l'influence de la musique répétitive, certains d'entre eux ayant même fait des *remixes* des œuvres de compositeurs minimalistes. Nous pouvons considérer la musique répétitive dans le cadre des musiques de transe comme plusieurs critiques et musicologues l'auraient fait. Mais comme l'a affirmé Reich par rapport à sa pratique, il est plus question d'une écoute plus détaillée plutôt que de rentrer dans un « état second » qui empêcherait la conscience d'écouter de nous faire parvenir ces détails.

Cette analyse de la transe n'est donc pas exhaustive; elle ne détermine pas qu'une structure musicale amène forcément à faire agir ou percevoir d'une manière spécifique. Gilbert Rouget a déjà démontré, dans le même ouvrage, que les états de transe peuvent être déclenchés même sans musique. Il ajoute : « Comprendre les œuvres répétitives américaines en tant que « musique de transe » témoigne d'un échec communicationnel », cette dernière étant plus de l'ordre de structures sociales que sonores. Des états psychologiques comme la transe n'est

27 Op. cit. La musique et la transe, p.169

Theme



Musical notation for the Theme of Vexations, bass clef. The piece is in 2/4 time and consists of a single melodic line. The key signature has one flat (B-flat). The melody starts on a half note G2, followed by quarter notes A2, B2, and C3. It then moves to a half note D3, followed by quarter notes E3, F3, and G3. The next half note is A3, followed by quarter notes B3, C4, and D4. The melody continues with a half note E4, quarter notes F4, G4, and A4. It then descends with a half note G4, quarter notes F4, E4, and D4. The final half note is C4, followed by quarter notes B3, A3, and G3, ending with a quarter rest.

Variation 1



Musical notation for Variation 1 of Vexations, grand staff. The piece is in 2/4 time and consists of two staves. The key signature has one flat (B-flat). The bass staff contains the same melodic line as the Theme. The treble staff contains a complex accompaniment of chords and arpeggios, primarily using the notes of the melodic line in the bass staff. The variation ends with a quarter rest in the bass staff and a quarter note G3 in the treble staff.

Variation 2



Musical notation for Variation 2 of Vexations, grand staff. The piece is in 2/4 time and consists of two staves. The key signature has one flat (B-flat). The bass staff contains the same melodic line as the Theme. The treble staff contains a complex accompaniment of chords and arpeggios, primarily using the notes of the melodic line in the bass staff. The variation ends with a quarter rest in the bass staff and a quarter note G3 in the treble staff.

Partition de *Vexations* (1893)

Time	d [hr]	Protocol of spectator	Protocol of pianist (AF)	State
9 am–5 pm	–8.00		Got up, breakfast, preparation in concert hall, interview, setting electrodes for EEG, kinesiologic exercises	
5 pm	0.00	Beginning of performance	No chance to concentrate before the beginning	} Alertness 0.10–2.10 hr
6 pm	1.00			
7 pm	2.00		Relaxed state of mind	
8 pm	3.00			
9 pm	4.00		First complaints (pain in shoulder, clavícula)	
10 pm–3 am	5.00–10.00			
4 am	11.00	First meal, first cigarette	Extremely tired, hard to concentrate	
	11.25	Signs of beginning trance	Better after smoking	
5 am	12.00			
6 am	13.30	2nd cigarette, mixes up passages, stops to measure time	Approx. 6.30 am beginning of trance , felt extremely tired, unconnected tone groups in pianissimo	
7 am	14.00		Confuse reality and dream, lose control of my body, extra-corporal experience , disassociation of the piece into single tone groups	} Trance 14.10–19.09 hr
8 am	15.00		Number of mistakes increases; not sure if I should continue; ask the audience if I should, get some water to drink, afterwards I feel better; alert state of mind	
9 am	16.30	Seems to be extremely tired, outside churchbell rings	Trance	
10 am	17.00			

Notes sur le déroulement de la performance écrits par un observateur (colonne de gauche) et retrospectivement par le pianiste (colonne de droite)

Kohlmetz, Kopiez et Alternmüller, Stability of motor programs during a state of meditation, p. 182

Time	d [hr]	Protocol of spectator	Protocol of pianist (AF)	State
11 am	18.30	Mix-up of form sections, improvising		}
	18.47	Seems to be in deep trance		
12 am	19.03	Increased dynamic, motoric loop, eats	End of trance	}
		Something – end of trance?	Now I know that I will succeed, feel well	
	19.15	Plays two octaves lower in both hands (Startled reaction due to film cameras)		
1 pm	20.07	Plays two octaves lower in both hands	Feel tired	}
2 pm	21.00			
3 pm	22.00	Churchbell rings, minor changes of musical form		}
4 pm	23.00		Feel tired, beginning of trance	
5 pm	24.00			}
6 pm	25.00	Churchbell rings, eats something	Permanent light trance , time seems to pass very slowly, free variations of	
	25.40	Plays theme only with left hand	of the theme (octave transposition) and change of sequence, I forget what I play, feeling that I have no time	
7 pm	26.00			}
8 pm	27.00		Loss of time structure, experience performance as part of a buddhist rite (I will receive my new name after the performance), trance, time stops , continue to play as long as I am able to do so	
8:47.15 pm	27.47	End of performance	I stop after eight more repeats (in fact it was only 1), 'something' stops silence.	

Notes sur le déroulement de la performance écrits par un observateur (colonne de gauche) et retrospectivement par le pianiste (colonne de droite)

Kohlmetz, Kopiez et Alternmüller, Stability of motor programs during a state of meditation, p. 183

sûrement pas le but des pièces citées dans ce mémoire. Johan Rirard quant à lui insiste, dans son introduction de *Répétitions: L'esthétique musicale de Terry Riley, Steve Reich et Philip Glass*, sur le fait que l'écriture répétitive n'est pas forcément liée à cet état psychologique. Cependant, ce qui nous importe dans le cadre de ce mémoire est que ces techniques prouvent que l'impact psychoacoustique au sein d'une mise en scène, ou du moins d'une particularité spatiale – dans ce cas nous avons la répétition de motifs mélodiques et les changements rythmiques – joue un rôle primordial dans la perception de l'auditeur/spectateur/acteur.

Nous pouvons citer un autre aspect de l'impact de la répétition d'un point de vue cognitif. Pour analyser les effets des différents états de conscience de l'activité cérébrale et des fonctions exécutives élaborées telles que jouer au piano, Christine Kohlmetz, Reinhard Kopiez et Eckart Altenmüller²⁸ enregistrent les données comportementales et électroencéphalographiques (EEG) d'un pianiste jouant, pendant une durée de vingt-huit heures, la pièce *Vexations* d'Erik Satie comportant huit-cent quarante motifs mélodiques répétitifs. L'étude²⁹ mène au résultat suivant : pendant l'exécution, le pianiste passe par plusieurs états de conscience, commençant par la vivacité et passant par l'assoupissement. Le pianiste note qu'il est décontracté pendant les deux premières heures de l'exécution (cf. p.56 et p.57). A partir de la treizième heure, il ressent une fatigue extrême et commence à entrer en transe, cette dernière caractérisée par des expériences extracorporelles et de raccourcissement du temps. Une heure plus tard, il se rend compte de l'augmentation des nombres de fautes et le public remarque sa fatigue. Il passe par des états de perceptions altérées pour arriver, vers la fin de la performance, à une perte de repères temporels et à un état de transe profonde. Un fait remarquable se met au point pendant l'exécution : même en état de transe, le pianiste arrive non seulement à

28 Institute of Music Physiology and Music Medicine, Hanover University of music and drama, États-Unis

29 Article : Stability of motor programs during a state of meditation : Electro-cortical activity in a pianist playing 'Vexations' by Erik Satie continuously for 28 hours. Psychology of Music, Society for Education, 2003. Music and Psychology Research, Vol 31.

jouer la pièce mais aussi à garder un tempo constant. Il est possible que la transe, dans ce cas particulier, ait permis de surmonter la fatigue et d'arriver à un état de libération expressive. « En résumé, ces résultats montrent, de manière impressionnante, le degré élevé de stabilité des programmes moteurs complexes même pendant le changement des niveaux de conscience allant d'un état d'alerte complet à une transe profonde »³⁰.

Nous en arrivons à la déduction que l'extension de la durée sonore sur de vastes plages temporelles et la répétition à l'excès forment des aspects importants dans la modulation perceptuelle et spatiale.

Revenons donc à la pièce de Bertrand Lamarche. La fascination de l'artiste pour Kate Bush, plus précisément pour son *Wuthering Heights*, prête à un récit sous forme narrative dans son installation. Cette relation espace-temps qui se crée met en crise la notion de lieu : nous sommes dans un espace réel qui, d'après notre perception, a le potentiel de se transformer en espace fictif. L'intention de l'artiste se trouve probablement dans cette étape d'appréhension de la part du spectateur, ce qui donne au son le rôle d'aider la stimulation de l'imaginaire et d'accentuer cette entrée dans l'espace fictif de l'artiste, comme une entrée « en transe ».

30 Op. cit. Article : Stability of motor programs during a state of meditation

CONCLUSION

Le New York des années cinquante a été le point central des regroupements conceptuels autour de cette écriture musicale qui sollicite l'exploration de l'auditeur/spectateur en l'invitant à jouer aussi le rôle d'acteur. On a pu voir que le travail sur la durée sonore entraîne, à travers sa spatialisation, certains changements de la perception physique et spatio-temporelle. Grâce à un minimum de moyens et à des scénarios suggestifs, les artistes qui s'inscrivent dans cette mouvance incitent à la stimulation de l'imaginaire des spectateurs au maximum. Le cerveau joue un rôle primordial dans la jonction des éléments qui poussent à l'interaction et il réagit d'une manière spécifique à ce type d'écriture qui se distingue particulièrement par la répétition et la durée.

L'appropriation de ces territoires sonores par les artistes contemporains est très fréquente. Certains revendiquent l'impact que la musique minimaliste a eu sur leur pratique, d'autres mettent en lumière des conceptualisations similaires sans pour autant affirmer qu'elles proviennent de ce mouvement. Dans les deux cas, le mouvement minimaliste a pu ouvrir des champs de réflexion et d'investigation artistiques innovants. Ces derniers concernent l'aménagement du temps et de l'espace visant l'exploitation de ce qui est propre au cerveau humain comme modes de perception et de traitement des stimuli spatiotemporels. Ces réflexions et ces investigations ont permis d'aboutir à la conception de pièces dont l'interactivité est autant psychologique que physique.

Ainsi, Philip Glass le dit clairement : « C'est la façon dont le spectateur perçoit l'œuvre qui lui donne son contenu. Ce contenu n'existe pas dans l'œuvre elle-même »³¹ et Christian Marclay le montre concrètement dans ses pièces : « La plupart des visiteurs veulent juste être divertis, ils sont paresseux et ne réalisent pas qu'ils sont la clef de l'œuvre. Ils doivent projeter leur propre vie sur l'œuvre et être actifs dans le processus de lecture, sans quoi ils s'en vont insatisfaits. Du fait de ma présentation j'espère que les gens passeront un peu plus de temps à établir des connexions. Je mets en place une situation qui est associée avec la musique en concert, où vous vous asseyez et quelque chose se déroule dans le temps, et vous en faites partie. »³²

Ces situations d'écoute ne cessent d'évoluer avec l'apparition de nouveaux moyens de diffusion, de méthodes d'écriture et d'espaces d'écoute. Le corpus étudié dans ce mémoire est très lié à une certaine époque, à des comportements et à des outils particuliers. Depuis, l'évolution de la technologie et des outils de diffusion diversifie l'accès à l'écoute en changeant le rapport du spectateur au son. Nous ne sommes plus seulement dans une situation de concert dédiée strictement à l'écoute et nous ne sommes plus seulement des auditeurs passifs. Ces phénomènes agissent de plus en plus sur les nouvelles procédures d'écriture, de diffusion et de spatialisation, elles-mêmes toujours en mouvement.

31 Margey Arent Safir, Robert Wilson, 2011, p.109

32 Bonniol Marie-Pierre, Drohojowska Hunter, Gordon Kim (et al.), Prières Américaines, p.158

ANNEXES

LA MONTE YOUNG

Né le 14 octobre 1953 à l'Idaho, Etats-Unis d'Amérique

C'est dans une cabane de transhumance que La Monte passe la majeure partie de son enfance. Il y né dans une famille pauvre, mais les premières expériences sonores qu'il découvrira autour de cette cabane marqueront le début de ses conceptions musicales et influenceront leur évolution : les fréquences continues des sons d'insectes et des moteurs, les sifflements et les sirènes des trains, les résonances dans les canyons, les vallées et les plaines. Le bourdonnement des fils des poteaux électriques, note-t-il, sera le premier son unique et soutenu, de hauteur constante, sans début ni fin qu'il entendit enfant. Ces premières influences auditives donnent place à des techniques récurrentes dans ses œuvres.

Il expliquera à Gabrielle Zuckerman, lors d'un interview pour American Public Media en juillet 2002, ce passage entre les premières découvertes lors de son enfance et sa pratique des années plus tard : « [...] J'étais aussi en train d'écouter le son de ces poteaux de téléphone et c'était juste un bourdonnement continu constant. Ce bourdonnement est l'origine ancestral de mon travail avec soixante-cycles, qui est la fréquence à laquelle les compagnies d'électricité nous fournissent l'énergie aux États-Unis. Partout où nous allons, nous entendons ce drone de soixante et/ou autres composantes de fréquence qui sont liés à ce

drone. Finalement, j'ai commencé à accorder toute ma musique que je fais aux États-Unis à l'électronique à ce drone de soixante cycles [...] Si vous créez une musique qui est en phase avec ce bourdonnement, alors il ne peut jamais y avoir d'interférence avec la musique que vous créez. C'est l'idée que c'est le drone le plus fort de nos environs. [...] C'est comme chercher des constantes universelles. A la fin, nous sommes tous à la recherche de ces fréquences particulières auxquelles tout le reste est lié, les fréquences qui ont alors une structure harmonique, qui à son tour est liée à la structure de l'univers. Dans la pensée classique de l'Inde, il y a cette idée que l'univers a été créé avec le son. »¹

Dès l'âge de deux ans, il apprend à chanter, jouer à la guitare et à l'harmonica avec sa tante et son père. Ce dernier lui achète un saxophone quand il a sept ans, après s'être installé à Los Angeles, en 1945, avant de fréquenter la John Marshall High School où il découvre le dixieland, le bépop et le jazz, parmi d'autres styles de musique. Il intègre l'UCLA en 1957 et devient dépris de la musique classique, surtout de l'époque baroque, et étudie par la suite les théories de musique.

Il se désintéresse peu à peu du jazz à cause des limites qu'il a pu y trouver et se concentre plus sur la composition. Il appréciera beaucoup la pratique de compositeurs tels que Schoenberg et Webern, et portera un intérêt par rapport au sérialisme qui le poussera à composer *Five Small Pieces for String Quartet* (1956) qui fût sa première pièce écrite dans le style dodécaphonique. Il abandonnera cette écriture pour une approche plus influencée par les compositions de John Cage et aussi de la musique classique indienne. Nous pouvons retrouver le fruit de cet impact dans ses œuvres tels que *Composition 1960# 7*, qui représente une harmonie basique (si et fa # « à tenir longtemps ») et *Trio for Strings* (1958). Ce dernier qui est arrangé suivant quelques procédures sérielles, serait un mélange des aphorismes musicales de Webern et la philosophie « tout est musique » de Cage. Il trouve dans la musique indienne un style qu'il ne trouvera pas dans d'autres : le Alap; des tons lents, mélodiques, qui se déploie une à la fois dans un temps illimité.

1 Interview avec Gabrielle Zuckerman, American Public Media, Juillet 2002
http://musicmavericks.publicradio.org/features/interview_young.html

Avec la pièce *Trio for string*, La Monte Young marque le point de départ du mouvement de la musique minimaliste. Le compositeur lui-même note que le terme « minimaliste » ne définit qu'une partie de son travail. Par ailleurs, la catégorisation des artistes ou compositeurs par ce terme était surtout établie par des critiques et des auteurs de livres théoriques.

Young assiste au séminaire de Stockhausen à Darmstadt en 1959 où il soulève la possibilité de formes musicales « sans fin »². Il avait sûrement été influencé par ce propos pour l'écriture de *The Tortoise, his dreams and journeys* (1965), une oeuvre conçue comme n'ayant ni commencement ni fin. Ceci peut s'appliquer, de manière générale, à la musique répétitive de l'école de New York, donnant accès à « l'éternité » dans le mouvement. Ensuite apparaît sa pièce *X for Henry Flint* (1960) de la Monte Young qui est considérée comme l'une des premières musiques répétitives américaine. Elle consiste à jouer un son bruyant en permanence sur le piano (un cluster joué avec les avant bras, par exemple). La plupart du temps, l'artiste s'arrêtait quand ses doigts étaient en sang, une manière d'exécution similaire chez Charlemagne Palestine.

Entre 1960 et 1961, il rencontre Yoko Ono à New York où il programme une série de concerts dans son loft. Ceci lui permet de collaborer avec des confrères de l'époque tel que Terry Riley et être actif dans le mouvement Fluxus qui envahira la scène artistique New-yorkaise et se répandra rapidement en Europe et au Japon. Il commence à jouer du saxophone soprano, qui le mena à son travail avec the Theater of Eternal Music et la production de pièces tels que Young's Dorian Blues. C'est après sa rencontre avec Marian Zazeela que le groupe se formera, avec notamment Tony Conrad, Angus MacLise et John Cale (les deux derniers rejoindront par la suite le Velvet Underground de Lou Reed). Marian Zazeela, plasticienne et musicienne New-Yorkaise, restera sa femme et sa collaboratrice sur plusieurs de ses pièces.

2 Op. cit. Girard Johan, Répétitions: L'esthétique musicale de Terry Riley, Steve Reich et Philip Glass, p.34

En 1962, La Monte Young compose *The Four Dreams of China* et prend conscience de son désir de « construire des œuvres musicales qui pourraient être jouées très longtemps, voir indéfiniment ». En 1967, une rencontre le marquera profondément, lui et sa femme ; celle avec Pandit Pran Nath, chanteur indien de musique classique et professeur de rāga³. Ils deviennent ses disciples jusqu'à sa mort en 1996. La Monte Young déclare à son propos: « C'est avec lui que j'ai véritablement compris ce que signifiait la transformation progressive d'une note continue ». Terry Riley qui a aussi été l'un des disciples de Pran Nath note sur le chanteur : « Il a toujours dit que la première leçon était de plonger dans le timbre. Vous êtes dans le timbre et le timbre est en vous. Pour vraiment ressentir, lorsque vous chantez, que vous êtes cette note. Il y a là une dimension physique. Ce fut important pour moi. »

La pratique de La Monte aura une influence considérable dans la musique minimaliste mais également dans les courants musicaux qui suivent. Dans le livre biographique sur La Monte Young écrit par Joseph Ghosn, l'auteur y intègre une discographie sélective sur le minimalisme qui met en lumière l'étendue de la succession de Young sur plusieurs générations de musiciens: disciples et minimalistes de la première vague, compositeurs, électroniciens, droneux, répétitifs et groupes de rock de plusieurs générations. Parmi eux nous pourrions citer : Steve Reich et Philip Glass -dont la deuxième partie de ce chapitre leur est consacré-, Sunn O))), Lou Reed, Tangerine Dream, Henry Flynt, John Gibson, Franco Battiato et bien d'autres.

À propos de la musique minimaliste, il dit : « Quand on regarde les débuts du minimalisme en musique, regardons-nous le *Trio for Strings* en 1958? Qu'est-ce que nous regardons quand nous regardons cela? Je regarde les premières peintures taoïstes. Je regarde le haïku japonais, je regarde les peintures de Hokusai ... une grande vague, ou une montagne, encore et encore et encore. C'est le minimalisme; le minimalisme s'est produit dans l'art depuis le début des temps. Il a toujours été là. Nous

³ Cadre mélodique fondé sur les théories védiques (textes révélés aux sages indiens Rishi) sur le son et la musique, utilisé dans la musique classique indienne

l'avons plus focalisé - par exemple, moi dans la musique, ou Rothko et Newman dans la peinture. D'autre part, si vous regardez en arrière les mandalas, il se passait aussi depuis le début des temps. »

STEVE REICH

Né le 3 octobre 1936 à New York

À l'âge de 14ans, Steve Reich découvre Igor Stravinsky qui le pousse à s'intéresser à la musique. « Le monde a changé de couleur » dit-il. Par la suite, sa découverte de musiciens tels que Charlie Parker et Miles Davis lui font comprendre d'une manière décisive qu'il veut se consacrer à la musique et à la musique seulement. Il joue de la batterie dans un groupe de bebop avant de commencer à travailler sur ses propres compositions. Après avoir fini ses études à Cornell et Julie Arts School à New York, il se déplace en Californie pour continuer ses études de compositions et en même temps, s'éloigner de son père qui désapprouvait totalement son choix de carrière. « On n'a pas parlé pendant quinze ans... jusqu'à ce que ma photo soit publiée sur le New York Times, et j'ai eus un appel. »

Il découvre les techniques du sérialisme mais après une tentative de composition sérielle, il se rend compte qu'il va plus vers la répétition et décide de continuer ainsi. Ce qui l'intriguait le plus était la pure atonalité qu'il entendait dans le jazz. John Coltrane jouait plusieurs notes sur une harmonie ou restait sur une note pendant une longue durée. Reich explique que dans le cas jazz modal de Coltrane, même si le manque de notes nous inciterais à croire à l'ennui ou à l'impossibilité de continuer le morceau, il peut maintenir l'harmonie et créer une musique fascinante grâce à une variété de techniques vocales, au timbre et à la complexité rythmiques. Ce dernier devient une source d'inspiration importante pour Steve Reich et d'autres de sa génération.

Il garde l'idée de déphasage graduelle pour une nouvelle étape. En 1968, Steve Reich collabore avec Larry Owens, ingénieur électronique aux Laboratoires Bell à Holmdel, dans le New Jersey, pour mettre en

place une horloge digitale (ou binaire) commune dont l'exécution rythmique du circuit est à déclenchement périodique : le *Phase Shifting Pulse Gate*. Avec ce dispositif, on pouvait remarquer d'infimes différences rythmiques au fur et à mesure du déphasage graduel (variable continu). Ce dernier conçu pour y raccorder des ensembles de douze sons constants, on pouvait y introduire aussi bien des sons acoustiques que des sons électroniques (oscillateurs). Il exécute, à l'aide du dispositif, les deux pièces *Pulse Music* et *Four Log Drums*, où il rallonge progressivement en durée une note à la fois jusqu'à obtention d'une musique au ralenti.

L'un des premiers points de rencontre entre musique et arts plastiques est la pièce *Pendulum Music* de Steve Reich, conçue en 1973. Une installation de deux micro suspendus en hauteur qui se balancent sur deux hauts parleurs posés à plat sur le sol, en créant un feedback, réglé au préalable, au moment où le micro frôle le haut-parleur qui va en déphasage au fur et à mesure que la balance des micro se stabilise. La performance commence par les exécutants qui lâchent le micro tous en même temps ; vers la fin, les feedbacks s'immobilisent en créant un son continu. Contrairement aux autres pièces de Reich, celle-ci est un processus sans intervention personnelle dans la composition ou de la part de quelconque interprète. Vu l'absence d'activité physique dans la pièce, Steve Reich la considère comme une sculpture sonore plutôt qu'une composition pour ensemble. *Pendulum Music* a été exécutée au Whitney Museum of American Art en 1969 avec Richard Serra, James Tenney, Bruce Nauman et Michael Snow.

L'un des compositeurs à avoir suivi les pas de Steve Reich est Philip Glass. Il sollicite des processus additifs et soustractifs dans ses œuvres qu'on peut décrire comme « processuelles ». *Death Chant* (1961) de La Monte Young est fondée sur la même technique de répétition structurelle. Glass travaille avec l'ensemble de Reich après l'avoir personnellement rencontré pour finaliser son morceau *One Plus One*. Par la suite, il utilisera la technique du processus additif (1, 1 2, 1 2 3, 1 2 3 4) dans une série de morceaux en commençant par *1+1*.

Le travail de Philip Glass sera surtout associé au domaine cinématographique, mais les points en commun dans sa pratique et celle de Reich représentent une particularité surtout en considérant le contexte musical de leur époque. Ce qui enrichit aussi leur pratique, notamment celle de Terry Riley, en plus des techniques novatrices dont ils en portent le nom, sont les relations interactives s'imprégnant entre les musiciens/interprètes jouant dans leur Ensemble.

CHARLEMAGNE PALESTINE

Né le 15 août 1947 à Brooklyn, New York

Né dans une famille juive, Charles Martin, connu sous le nom de Charlemagne Palestine, chante avec la chorale Stanley Sapir avant de commencer à jouer de l'accordéon, ensuite du piano. Il étudie à la High School de Music & Art à Manhatta, la Studio School, la New School for Social Research, le Mannes College of Music et à l'université de New York. Il commence à travailler sur la musique en parallèle avec d'autres médiums tels que la peinture et la sculpture.

Comme La Monte Young et Terry Riley, il étudie le chant avec Prandit Pran Nath qui lui permet, plus tard, d'inclure du travail vocal dans ses pièces, d'enrichir sa pratique de musicien et de renforcer son endurance d'interprète. En 1970, il s'installe en Californie où il rencontre l'artiste Simone Forti avec qui il conçoit la pièce *Illuminations*, une pièce sonore et chorégraphique, et entament une tournée Européenne entre 1971 et 1972. Il commence des pièces spécialement avec l'Impérial Bösendorfer et développe, par la suite, un nouveau synthétiseur : *The Spectral Continuum Drone Machine*. C'est à partir de 1973 qu'il commence à utiliser les peluches dans ses pièces comme matériau de base. Ils le suivront partout. Il continuera à travailler la performance en parallèle avec les installations qui relèvent de la sculpture dans une dimension temporelle. Vers 1975, il revient sur la scène musicale en Europe où il y restera.

Le travail de Palestine s'inscrit dans la lignée de John Cage et Stockhausen mais il réussit à construire un style personnel. En 1995, il conçoit *Strumming Music*, l'une de ses pièces les plus connues, qui consiste à jouer deux notes sur un piano dans une altération rapide, commençant des notes les plus aiguës et en finissant par les plus graves. Toujours en compagnie de ses peluches pendant ses performances, cette dernière est la pièce principale qui explique son écriture musical et son implication physique dans l'exécution. Dans sa vidéo en noir et blanc, *Island Song* (1976), il conduit sa moto sur un chemin presque désert, la caméra filmant le chemin qu'il suit, en répétant des « Okay, yeah, uh-huh » avant de commencer à chanter des mélodies s'accordant avec le bruit produit par sa moto. Dans un mode improvisé, il utilise ce dernier comme un motif rythmique auquel il rajoute sa voix pour écrire une composition en deux pistes.

Aux côtés de La Monte Young, Terry Riley, Tony Conard, John Cale, Steve Reich et bien d'autres, il représente aussi un compositeur du mouvement minimaliste avec son travail sur la répétition et l'intensité rythmique. Un point en commun chez tous ces compositeurs revient chez Palestine : après avoir étudié plusieurs styles de musiques et s'être approprié certains d'entre eux, il porte un intérêt par rapport à la musique d'Afrique centrale et du Pacifique qu'il ira découvrir. Il part aussi en Indonésie pour étudier les anciennes coutumes tribales dans une quête spirituelle. Il se nourrit de leurs rituels pour apporter à ses pièces une nouvelle dimension à la fois rituelle, chamannique et hypnotique.

BANKS VIOLETTE

Né en 1973 à Ithica, New York

« Je suis intéressé à faire de l'art qui est fondamentalement amoral » explique Banks Violette lors d'une interview pour Art Review en 2004. Influencé par la musique death métal et la culture gothique depuis son jeune âge, il utilise les idées de morbidité et d'obscurité pour en ressortir un aspect de sublimité. A travers ses installations et dessins,

il traite de sujets tels que les rituels meurtriers, le suicide chez les adolescents, souvent basés sur des faits produits, ou encore de culture populaire. Utilisant souvent des matériaux noir brillant ou blanc, il crée des espaces presque angoissants dont les frontières entre la réalité et l'imaginaire sont floues.

Plusieurs installations de Violette sont interactifs et invitent le spectateur à pénétrer physiquement dans les pièces. L'installation présentée au Whitney Museum à New York en 2005, par exemple, est une reconstitution d'une église brûlée sur une scène noire et diffuse périodiquement des sons déclenchés par les mouvements du spectateur. Pour cette pièce, Violette a été inspiré par la couverture du groupe métal/expérimental norvégien Thorns Ltd. Selon Violette, l'inspiration de la pièce venait aussi d'une série de cas d'incendies criminels commis en 1993 par des amateurs de musique métal en Norvège, qui ont abouti à l'assassinat de Øystein Aarseth, guitariste du groupe de black métal Mayhem. L'utilisation de musique de drone dans les installations de Violette amène aussi à réfléchir à l'impact que cette matière sonore peut avoir sur la perception du spectateur.

Banks Violette vit à New York et est représenté par la galerie Maureen Paley à Londres.

CHRISTIAN MARCLAY

Né le 11 janvier 1955 à San Rafael, Californie

La pratique de Christian Marclay se situe entre la musique et les arts plastiques. Il a fait plusieurs expérimentations sur des supports sonores divers pour traiter des relations entre l'image et le son ou la musique. Pour réaliser un enregistrement plus direct, il conçoit *Footsteps* en 1989, une pièce dont le sol est recouvert de centaines de disques vinyles sur lesquelles les spectateurs peuvent marcher en laissant des traces. Trois ans plus tard, Marclay reprend la même idée pour réaliser la pièce *Echo and Narcissus*, cette fois avec des disques compacts. Le reflet sur les disques propose aussi spectateur un jeu sur leur propre image.

Cette relation entre image et son se trouve aussi dans son travail photographique. « Tout comme l'enregistrement sonore, la photographie est un dispositif mécanique qui tente de simuler la vue. L'enregistrement et la photographie, tous deux les reproductions incomplètes de la nature, se rejoignent dans le disque / l'album et se renforcent l'un l'autre dans leur illusion. » explique Christian Marclay⁴.

A partir de la fin des années quatre-vingt dix, il collecte des images en rapport de près ou de loin au son qui sera une masse de matière visuelle importante pour ses pièces qui s'en suivent. *White Noise* est une pièce dont les murs sont entièrement couverts de photographies d'amateurs retournées, ne laissant apparaître que quelques mots indiquant des dates, des lieux ou des noms. Cette pièce qui peut évoquer les cellules d'isolement⁵ nous fait pénétrer à un endroit silencieux pourtant chargée d'histoires et de voix. *Shuffle*, publiée en 2007, est une série de cartes réalisée à partir de photographiques de notes musicales qui peut être présentée comme une partition aléatoire que les musiciens peuvent jouer. Ces deux dernières pièces ne produisent évidemment pas de son, mais ont la capacité de le convoquer. Marclay dit à ce sujet : « L'absence est un vide qui doit être comblé par l'histoire de chacun. Je trouve le silence beaucoup plus fort, parce que nous sommes toujours entourées de bruits, et dans le silence nous pouvons penser au son. Le silence est l'espace négatif qui définit le son. »⁶.

BERTRAND LAMARCHE

Né en 1966 à Paris

Le travail de Bertrand Lamarche consiste en grande partie à des modèles architecturaux et urbanistiques conçus pour les alentours de

4 Jonathan Seliger, « Christian Marclay » (entretien), *Journal of Contemporary Art*, vol.5, n°1, printemps 1992, p.74, cité dans Snap! p.9

5 Clément Chéroux, *Snap!*, p.25

6 A sound quality : Christian Marclay cité dans Jennifer González, Kim Gordon et Matthew Higgs, p.128, cité par Clément Chéroux dans *Snap !*, p.24

la gare ferroviaire de la ville de Nancy. Une autre partie importante dans son travail est son intérêt particulier à Kate Bush qu'il considère comme une figure tutélaire.

« Bertrand Lamarche mène depuis le milieu des années 90 un travail ancré dans des imaginaires aussi variés que l'urbanisme, la science-fiction, le cinéma, le cabaret ou les phénomènes météorologiques, à travers lesquels il interroge les notions d'échelle et de modélisation, de mouvement ou de temporalité. Ses œuvres, qui prennent la forme d'installations, de sculptures, de vidéos ou de performances, développent des propositions à la fois conceptuelles et extatiques autour de quelques figures emblématiques»⁷.

Funnel est un ensemble d'installations qui regroupe ces figures qu'il ne cesse de convoquer depuis plusieurs années.

Bertrand Lamarche est représenté par la Galerie Jérôme Poggi à Paris.

⁷ Le Centre de Création Contemporain de Tours en collaboration avec le FRAC Centre, <http://www.ccc-art.com/node/417?artist=416>

BIBLIOGRAPHIE

OUVRAGES ET MONOGRAPHIES

ABROMONT CLAUDE *Guide de la théorie de la musique*, Editions Fayard, Paris, 2001

ARDONO THEODOR *Philosophie de la nouvelle musique*, Editions Gallimard, Paris, 1962.

BONNIOL MARIE-PIERRE, DROHOJOWSKA HUNTER, GORDON KIM (et al.) *Prières Américaines*, Editions : Les presses du réel, Paris, 2002

BOULEZ PIERRE *Penser la musique aujourd'hui*, Editions Gonthier, Poitiers, 1963

CAGE JOHN *Pour les oiseaux: Entretiens avec Daniel Charles*, Editions de l'Herne, Paris, 2002

COHEN-LEVINAS DANIELLE *Le temps de l'écoute : Gérard Grisey, ou la beauté des ombres sonores*, Editions L'Harmattan, Paris, 2004

CRICQUI JEAN-PIERRE *Christian Marclay : Replay*, Cité de la musique / Réunion des musées nationaux, Paris, 2007

DANHAUSER A. *Théorie de la musique*, Editions Henry Lemoine, Paris, 1994

DUCKWORTH WILLIAM ET FLEMING RICHARD *Sound and Light : La Monte Young, Marian Zazeela*, Associated University Presses, Inc., Granbury, NJ, Etats-Unis d'Amérique, 1996

GHOSN JOSEPH *La Monte Young : Une biographie suivie d'une discographie sélective sur le minimalisme*, Editions Le Mot et Le Reste, Marseille, 2010

GIRARD JOHAN *Répétitions : L'esthétique musicale de Terry Riley, Steve Reich et Philip Glass*, Presses Sorbonne nouvelle, Paris, 2010

LAMARCHE BETRAND *The Funnel*, Editions HYX, Orléans, 2008

MAVRIDORAKIS VALÉRIE ET PERREAU DAVID (dir.), *Christian Marclay: Snap!*, Editions: Les presses du réel, collection «Mamco / Métiers de l'exposition», Dijon, Genève, Rennes, 2009

REICH STEVE *Ecrits et entretiens sur la musique*, Christian Bourgeois Éditeur, Paris, 1981

ROUGET GILBERT *La musique et la transe*, Éditions Gallimard, Paris, 1990

NYMAN MICHAEL *Experimental Music : Cage et au-delà*, Editions Allia, Paris, 2005

SACKS OLIVER *Musicophilia : La musique, le cerveau et nous*, Editions du Seuil, Paris, 2009

CATALOGUES ET REVUES

Charlemagne Palestine : Bordel Sacré, Editions de l'Aquarium Agnostique, Ecole des Beaux-arts de Valenciennes, 2003

Ecouter par les yeux : Objets et environnements sonores, Catalogue ARC Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1980

See This Sound : Promises in sound and vision, Walther Köning, Köln, 2010

Sons et lumières, Editions du Centre Pompidou, Paris, 2004

Volume n°1, Revue d'art contemporain sur le son, Editions: Les presses du réel, Paris, Mai 2010

Volume n°3, Revue d'art contemporain sur le son, Editions: Les presses du réel, Paris, Juin 2011

Volume n°5, Revue d'art contemporain sur le son, Editions: Les presses du réel, Paris, Octobre 2012

SITES INTERNET

Al Bregman, Publications of the McGill Auditory Research Lab
- <http://webpages.mcgill.ca/staff/Group2/abregm1/web/labpubl.htm>

Hanover University of Music, Drama and Media, first recording and performance analysis of the entire 28-hour performance
- <http://musicweb.hmt-hannover.de/satie/>

Hassan H. Lopez, Adam S. Bracha, and H. Stefan Bracha, *Evidence Based Complementary Intervention for Insomnia*, Hawaii Medical Journal, Vol 61, Septembre 2002
- http://cogprints.org/5032/1/2002_H.M.J_White-noise_for_PTSD.pdf

DISCOGRAPHIE SELECTIVE

Cf. CD d'accompagnement

ERIK SATIE – *Vexations* (1893)

La pièce est jouée par Armin Fuchs pendant sa performance à
Dresden, Allemagne, en Mai 2000

(source: <http://musicweb.hmt-hannover.de/satie/>)

ARNOLD SCHOENBERG – *Pierrot Lunaire* (1912)

Extrait (source: <http://archive.org/details/agp175>)

KARLHEINZ STOCKHAUSEN – *Momente* (1962 - 1969)

Extrait (Source: https://www.youtube.com/watch?v=p0QVci3_d4M)

LA MONTE YOUNG – *Well-Tuned Piano* (1964-73-81-Présent)

Extrait (source: <https://www.youtube.com/watch?v=CViBJCos42M>)

STEVE REICH – *Drumming* (1971)

Extrait (source: <http://www.youtube.com/watch?v=RB-woRXwY-Q>)

CHARLEMAGNE PALESTINE – *Strumming Music* (1974)

Extrait (source: <http://www.youtube.com/watch?v=k0CjX-xaLnU>)

SUNNO))) – *Coma Mirror* (2006)

(source: http://www.youtube.com/watch?v=0h2JQ_Jqw_Q)

Je tiens à remercier toutes les personnes qui m'ont apporté leur aide et qui ont contribué à l'élaboration de ce mémoire:

Jean-Michel Ponty pour sa patience et pour avoir été disponible tout au long de la rédaction.

Mon père, *Samir Bardai*, pour tout le temps qu'il voulu me consacrer pour la relecture et la correction.

Noémie Privat pour l'impression.

Cécile Liger et *David Sigler* pour leur aide et leurs encouragements.

Stéphane Joly pour m'avoir introduit à la musique expérimentale et aux divers techniques de spatialisation sonore. Et enfin tous mes proches et mes amis pour leur soutien.

Imprimé en janvier 2013

Ce mémoire a été édité en cinq exemplaires sur les presses de l'atelier d'éditions de l'Ecole Nationale Supérieure d'Art de Bourges