



LA FABRIK

DOSSIER PÉDAGOGIQUE
Réalisé par Nathalie Ronxin

IN C

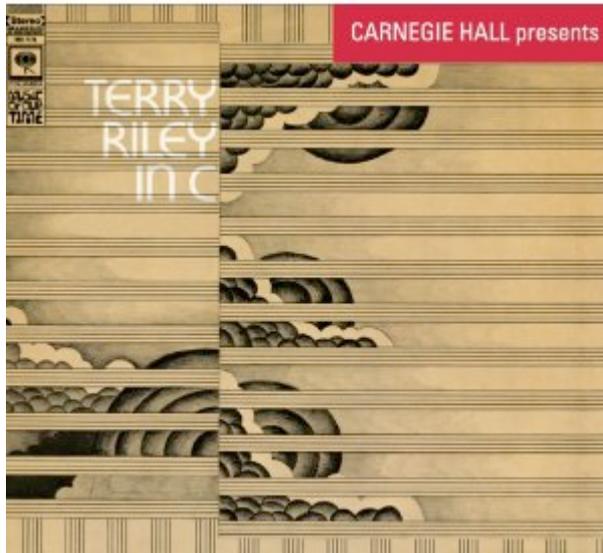
TERRY RILEY

en coproduction avec le festival Cultures Electroni[k]

Renseignements
Thérèse Jaslet
tél. : 02 99 275 283
fax. : 02 23 204 782

jaslet@o-s-b.fr

Introduction



1968 - L'enregistrement d'*In C*, reproduisant intégralement sa partition au revers de la pochette, est devenu une icône des années soixante.

« *In C*, n'aurait pu être plus différente, plus transgressive à l'égard des normes de la valeur artistique érigées par la modernité. C'était pulsé et résolument répétitif. C'était modal, souvent basé sur des ensembles de hauteurs beaucoup plus restreints qu'une simple gamme diatonique. L'instrumentation, le nombre même de ses interprètes, était libre. L'œuvre n'entretenait pas de rapport fétichiste à la partition ; son extrême simplicité, son économie semblaient railler la complexité de ses contemporains. Tandis qu'elle impliquait une forme ouverte et un certain degré d'aléatoire par son caractère improvisé, elle rejetait simultanément l'indétermination cagienne ; c'était plus proche du jazz ou du rock par le son et par son apparence de « bœuf »¹ cosmique. Et peut-être plus menaçant que tout dans les milieux classiques de l'avant-garde, l'œuvre accueillait des musiciens de niveaux variés ; il n'était pas nécessaire d'être un virtuose pour participer à une interprétation réussie. C'était simplement, véritablement de son temps. »²

¹ Bœuf, équivalent ici de « jam session », ou séance d'improvisation collective

² Robert Carl, *Terry Riley's In C*, Oxford University Press, 2009, Introduction, p. 45

Plan

Introduction	2
Plan	3
Éléments biographiques	4
Autour d'un titre	5
Minimaliste ?	7
Partition	10
<i>In C</i> , prescriptions	11
Clefs d'écoute	15
Enregistrements comparés	19
<i>In C</i> en son temps	22
Les yeux écoutent : aborder <i>In C</i> par la littérature jeunesse	25
Quelques lectures pour aller plus loin	30
Et une liste de mots clefs	30
Biographie de Jonathan Schiffman, chef d'orchestre	31
Les musiciens de l'Orchestre de Bretagne	32

Terry Riley - Eléments biographiques

Compositeur américain né en Californie en 1935.

Au cours de ses études musicales à l'université Berkeley en Californie, il rencontre **La Monte Young**, pionnier de la musique **minimaliste**. Fruit de leur collaboration, le *concert pour deux pianos et cinq magnétophones* enregistré en direct sur le campus. Fasciné par le saxophoniste de Jazz John Coltrane, et influencé par John Cage, il s'implique dans l'improvisation libre et l'avant-garde musicale.

Mescaline Mix, est, en 1960, sa première pièce de musique concrète sur bande.

Entre 1962 et 1964, il travaille en Europe pour l'O.R.T.F. et s'intéresse aux effets de répétitions et de déphasage à partir d'enregistrements sur bandes magnétiques. Il entre en contact avec le groupe **Fluxus** mouvement artistique iconoclaste actif aux Etats-unis et en Europe, valorisant le caractère événementiel et éphémère de l'œuvre, à travers théâtre de rue et happenings.

Au carrefour du jazz et des musiques expérimentales, il réalise en 1963, une musique pour la pièce *"The gift"* de Ken Dewey, en manipulant des enregistrements de Chet Baker dans une interprétation du "So What" de Miles Davis.

1964 voit la création d'*In C* œuvre fondatrice du minimalisme. **Steve Reich**, figure de proue de la musique répétitive américaine y tient la partie de piano.

En 1965 il rejoint **La Monte Young** à New York et participe occasionnellement à son **Theatre of Eternal Music** (Théâtre de la musique éternelle, également connu sous le nom de syndicat du rêve, Dream Syndicate), formation musicale axée sur la musique expérimentale qui comptera également dans ses rangs deux membres du futur Velvet underground : **John Cale** et **Angus Mc Lise**.

Le Philadelphia College of Art inaugure en 1967 la série de ses **"all night concerts"**, nuits entières d'improvisation.

1969 *A rainbow in curved air*

Sa fascination, à l'instar de nombreux occidentaux, pour la musique et la spiritualité indiennes, le pousse à devenir, à partir de 1970, disciple du chanteur classique hindoustani **Pandit Pran Nath** que **La Monte Young** avait persuadé de s'installer aux Etats-unis.

Il va dès lors se rendre à maintes reprises en Inde, et participer à de nombreux concerts à ses côtés, à la tampura³, aux tablas⁴ ou au chant.

Parmi ses compositions ultérieures, on remarquera une fructueuse collaboration avec le Kronos Quartet.

³ Instrument à cordes pincées et long manche de la famille du luth, ayant pour fonction le maintien, tout au long de la pièce d'un **bourdon** (drone en anglais) et la répétition d'ostinatos assurant un arrière-plan rythmique.

⁴ Percussion à peau composée de deux fûts, typique de la musique indienne hindoustanie (Nord).

Autour d'un titre

Souvent, premier contact avec une œuvre, le titre revêt plusieurs fonctions. Selon Roland Barthes sa fonction en littérature est apéritive, lorsqu'il doit appâter, abrégatrice, lorsqu'il doit résumer, ou distinctive, lorsqu'il fait apparaître la singularité de l'œuvre. S'agissant du domaine musical, si ces trois fonctions pèsent d'un poids variable suivant les époques, on peut souligner l'importance de la troisième dans le titre des musiques contemporaines. Là où de nombreuses pièces, à l'exception des musiques à programme basées sur un argument littéraire ou pictural, se sont longtemps contentées de manifester leur appartenance à un genre, à une tonalité, à un rang dans la chronologie des œuvres de l'auteur (*Concerto pour cor n°2 en Mib Majeur* de Mozart, *Missa pro defunctis a 4* de Roland de Lassus, *Symphonie n°3 en Fa Majeur opus 90* de Brahms, par exemple), les œuvres du XXème siècle arborent des titres qui contribuent à les singulariser. Pour rester dans le domaine de la sémiologie, on constatera qu'à des titres **dénotatifs** (qui désignent des réalités objectives dont le sens fait l'objet d'un consensus, comme le genre concerto, la tonalité de Mib majeur) on préfère alors des titres **connotatifs**, possédant une « auréole de sens, plus ou moins importante, qui flottent autour du sens immédiat et officiel. Ceux-ci sont des sens supplémentaires, plus marginaux, diffus, instables, qui se greffent sur le premier »⁵.

On y cultive l'ambiguïté, l'énigme, le décalage, la poésie, le jeu de langue, le raccourci analytique ou encore le faux-semblant, pourvu qu'il fasse preuve d'originalité et se distingue parmi tant d'autres. Si d'aventure il reste neutre, il faut sans doute alors l'envisager au second degré. Il brouille parfois à ce point les frontières, qu'on n'est pas sûr d'avoir toujours affaire à une œuvre musicale : *First construction in metal*⁶, *Ionisation* ou encore *Match*, semblent de prime abord renvoyer aux domaines de l'architecture, de la chimie ou du sport. Le romantisme a amorcé cette obsession de l'originalité, au point de devenir un impératif esthétique, un gage de modernité cultivé à l'extrême par un XXème siècle se refusant à redire ce qui a déjà été dit.

Terry Riley prend en partie le contrepied de cette tendance en désignant sa pièce par la seule mention de son échelle : *In C*, c'est-à-dire, En Do ⁷. Désespérément laconique, celle-ci semble d'une objectivité radicale qui la range du côté des titres dénotatifs : cette pièce est signalée comme étant dans le ton de Do. Cependant, réduit à un complément circonstanciel, il oblitère le sujet, la nature de la pièce dont « en Do » ne viendrait que préciser « les circonstances ». L'œuvre serait elle (une symphonie) en do ? mais en do Majeur ou mineur?⁸

⁵ Laurence Bardin, *le texte et l'image*, in *Communication et Langages*, n° 26, Paris, Retz, 1975.

⁶ Cf les titres listés p.5

⁷ Dans les pays anglo-saxons, les hauteurs de notes sont désignées par des lettres : A=la, B=si, C=do, etc...

⁸ Imaginons l'effet produit par une telle omission sur quelques titres célèbres [*Rhapsodie*] *in blue* de Georges Gershwin, ou [*Tocatta et fugue*] *en ré mineur* de Jean-Sébastien Bach : l'imagination prendrait aussitôt le relais pour combler les lacunes informatives du titre.

En déplaçant le centre d'intérêt sur une indication a priori secondaire, et en gommant sciemment toute référence à une forme, un genre, ou une gamme précise, l'ellipse du titre engendre la connotation. Il apparaît alors que le son minimal (do) convoqué par le titre constitue l'enjeu de l'œuvre, en tant que terrain d'expérimentation ouvert à tous les possibles.

Par ailleurs ce « quelque chose qui doit advenir » *en Do*, constitue, dans le contexte des années 60, une provocation à l'égard des tenants de la musique contemporaine valorisant l'hypercomplexité, l'instabilité et le refus de la tonalité comme des gages de modernité, et plus particulièrement, les musiciens sériels⁹. Face à l'Art avec un grand A, En Do peut se comprendre comme le degré zéro de la musique, le b-a-Ba du musicien, la simplicité incarnée.

Ci-dessous, quelques titres d'œuvres de musique contemporaine, propices à la réflexion :

4'33, J. Cage (1952)

First construction in metal, J. Cage (1939)

Match, M. Kagel (1964)

Erewhon, H. Dufourt (1972)

Drus, flous, débridés, des bouts s'ébrouent, J-M. Singier (1996)

Algorithms I et II, L. Hiller, R. Baker (1966)

Ionisation, E. Varèse (1933)

Rrrrrr !, M.Kagel (1981)

Son avec action obligée, G. Aperghis (1983)

Votre Faust, H. Pousseur (1963)

Variations pour une porte et un soupir, P. Henry (1963)

The second dream of the High Tension Line Stepdown Transformer, La Monte Young (1962)

⁹ Cf notes 24, 39 et 41

Minimaliste ?

À titre minimal, pièce minimaliste.

De même que le porche d'une cathédrale annonce sa structure intérieure, la pièce de Riley affiche son projet au seuil de l'œuvre. Pourtant, si le terme **minimal** évoque sobriété et concision, on pourra s'étonner d'avoir affaire à une élaboration sonore de si longue haleine. Le compositeur préconise dans son avant-propos, le choix d'un tempo tel, que la durée de l'œuvre s'établisse entre 45 mn et 1h30.

Balayant l'histoire de la musique occidentale pour trouver des équivalents, on ne trouvera guère que des œuvres monumentales très éloignées du concept de minimalisme : le finale de la *9^{ème} symphonie* de Ludwig von Beethoven avoisine les 25 mn, le premier mouvement de la *3^{ème} symphonie* de Gustav Mahler atteint 35 mn, tandis que chaque acte de l'opéra *Tristan et Iseult* de Richard Wagner dépasse 70 mn : autant d'œuvres plus luxuriantes que laconiques, représentatives de l'héritage romantique.

Elargissant le champ des références culturelles possibles, on trouvera dans certaines musiques traditionnelles, ce rapport au temps long, et plus particulièrement dans celles de l'Asie. On pensera par exemple au raga indien dont la durée peut excéder plusieurs heures.

À une époque où le zapping engendre une écoute fractionnée à l'extrême, où l'on entend sur les antennes des « edits » (versions courtes de chansons spécialement formatées pour la radiodiffusion) en lieu et place des versions originales, comment envisager l'appréhension d'un tel monolithe ? Soulignons que, contrairement à l'opéra, nul récit, nulle sollicitation visuelle autre que celle de la performance (dans le cas d'un concert en direct) ne viennent divertir l'auditeur de son écoute.

Si l'on ne peut imputer le minimalisme de l'œuvre à sa durée, faut-il l'attribuer à l'économie des moyens humains mis en œuvre ? Les indications de l'auteur suggèrent pourtant 35 interprètes, à savoir l'équivalent d'un orchestre classique, celui de Mozart donc, base de l'Orchestre de Bretagne. Nous sommes certes loin de l'orchestre hypertrophié rêvé par Hector Berlioz, requis par Gustav Mahler et réactualisé par Olivier Messiaen dans sa *Turangalîlâ* Symphonie (plus de 103 musiciens) mais le nombre d'interprètes n'étant pas imposé, on trouve une version réunissant 124 musiciens, donnée au Walt Disney Concert Hall en 2006¹⁰. En outre, certaines interprétations annonçant un effectif restreint recourent,

¹⁰ Le début de cette version est accessible à l'adresse suivante:

<http://www.youtube.com/watch?v=vJSEcoeCgus>

en situation d'enregistrement, aux effets démultiplicateurs de l'« **overdubbing** ¹¹ » ou réenregistrement, dont Terry Riley fit usage lors de sa première version enregistrée, avec pour effet un foisonnement polyphonique contrastant avec la limpidité suggérée par la partition.

Au-delà du nombre d'interprètes, la palette des couleurs de l'ensemble, des timbres donc, peut, selon les choix opérés par les interprètes, s'avérer non pas sobre et monochromatique, comme le suggère le terme minimal, mais au contraire bariolée, voire hétéroclite. On consultera avec intérêt une liste des enregistrements de l'œuvre mentionnant les effectifs choisis¹². Ainsi coexistent des versions pour percussions seules (Ensemble Percussione Ricerca, 1983), ou pour une déclinaison de claviers allant du grand piano de concert au clavecin, en passant par le piano électrique Rhodes (Piano Circus, 1990), pour grand orchestre symphonique (Walt Disney Concert Hall, 2006) ou bien pour un mélange psychédélique de voix, guitares électriques, synthétiseurs, támara, sruti box, zuruna (Acid Mother temple & the Melting Paraiso U.F.O, 2002), sans oublier la version « œcuménique » pour instruments traditionnels chinois réunissant entre autres, luths, cithares, orgues à bouche (Shanghai Film Orchestra, 1989).

Il faut chercher ailleurs le bien-fondé de l'appartenance d'*In C* au courant minimaliste.

Timothy Johnson, dans sa monographie sur le sujet, dégage un certain nombre de marqueurs de la musique minimaliste¹³ :

- Structure formelle continue
- Texture rythmique régulière
- Sonorité brillante
- Palette harmonique simple
- Absence de ligne mélodique étendue
- Palette rythmique répétitive

In C est bien une pièce privilégiant la continuité ; la pulsation ininterrompue de do croches lui assure bien un cadre rythmique régulier ; même si ses timbres relèvent du choix des interprètes, une majorité de versions privilégie une palette de timbres multicolores ; le contexte harmonique est minimal, et quasiment exclusivement centré sur une échelle de Do ; les éléments mélodiques relèvent plus du fragment que du thème (y compris le n°35 qui compte 32 temps mais se subdivise en petites unités) et ne génèrent à aucun moment de grande phrase continue ; enfin le principe moteur qui l'anime est bien la répétition.

¹¹ Technique permettant de réenregistrer les interprètes sur leur propre prestation.

¹² http://en.wikipedia.org/wiki/In_C#Recordings_of_the_piece

¹³ Timothy Johnson in *minimalism : aesthetic, style or technic ?*, traduit par Johan Girard, in *L'esthétique musicale de Terry Riley, Steve Reich et Philip Glass* p.99

Tous les marqueurs énoncés sont présents dans la partition de Terry Riley. Celle-ci fait donc non seulement figure de pionnière, mais de paradigme de la musique minimaliste.

Partition

in C.

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17. 18. 19. 20. 21. 22. 23. 24. 25. 26. 27. 28. 29. 30. 31. 32. 33. 34. 35. 36. 37. 38. 39. 40. 41. 42. 43. 44. 45. 46. 47. 48. 49. 50. 51. 52. 53.

© 1984
Terry Riley
© 1989
Celestial Harmonies

In C, prescriptions¹⁴

Tous les interprètes jouent à partir de la même partition, les 53 motifs mélodiques successivement.

N'importe quel nombre de n'importe quel instrument peut jouer. Un groupe de 35 est optimal mais des ensembles plus petits ou plus grands conviendront. Si des chanteurs participent, ils peuvent chanter sur n'importe quelles voyelles ou consonnes.

Les motifs doivent être joués de manière consécutive, en laissant à chaque interprète la liberté de déterminer combien de fois il ou elle doit répéter chaque motif avant de passer au suivant. Il n'y a pas de règle établie concernant le nombre de répétitions d'un motif, cependant, étant donné que les performances doivent normalement durer entre 45 mn et 1h30, on peut établir que chaque motif devrait être répété de quelque chose comme 45 secondes à une minute et demi ou plus.

Il est très important que les interprètes s'écoutent très attentivement les uns les autres, et ceci signifie qu'il faut parfois s'arrêter de jouer pour écouter. En tant qu'ensemble, il est vraiment souhaitable de jouer piano ou forte, diminuendo et crescendo simultanément.

Chaque motif peut être joué à l'unisson ou en canon à n'importe quelle distance de lui-même ou des ses motifs voisins. L'un des plaisirs générés par In C résulte de l'interaction des musiciens dans des combinaisons polyrythmiques qui découlent naturellement de l'entrelacs des motifs. Des formes assez fantastiques vont surgir et se désintégrer au fur et à mesure de la progression du groupe dans la pièce lorsqu'elle est bien jouée.

Il est important de ne pas se précipiter d'un motif à l'autre, mais de rester suffisamment longtemps sur un motif pour interférer avec ceux des autres. Au cours de l'exécution les interprètes doivent conserver une distance de 2 ou 3 motifs les uns par rapport aux autres. Il est important de ne pas trop courir en tête, ni de rester trop en arrière.

L'ensemble peut être soutenu par la pulsation d'un do croche aigu au piano ou sur un instrument à percussion. Il est aussi possible d'improviser strictement en rythme sur une percussion (batterie, cymbales, cloches, etc), à condition d'être réalisé correctement et sans masquer le reste de l'ensemble. Tous les instrumentistes doivent jouer strictement en rythme et il est essentiel que chacun joue chaque motif avec application. Il est recommandé de répéter les motifs à l'unisson avant de jouer la pièce, pour vérifier que chacun joue correctement.

Le tempo, laissé à la discrétion des interprètes, ne doit bien sûr pas nuire au confort de jeu par une lenteur ou une rapidité excessive.

¹⁴ Consignes de jeu de la partition, traduction personnelle.

Il est important de penser aux motifs dans le cadre de périodes, de sorte que lorsque vous vous reposez, vous ayez à l'esprit la période plus large dans laquelle s'inscrivent les accents composites, et qu'en y entrant de nouveau, vous ayez conscience de l'impact de votre entrée sur le flux musical.

Le groupe doit avoir pour objectif de se fondre dans un unisson au moins une ou deux fois au cours de la pièce. Dans le même temps, si les instrumentistes semblent être trop synchrones dans la présentation de leurs motifs, ils doivent essayer de décaler d'une croche ou d'une noire par rapport à ce qui se produit dans le reste de la polyphonie.

Il est possible de transposer les motifs d'une octave, particulièrement vers l'aigu. La transposition à l'octave inférieure fonctionne mieux pour les motifs en valeurs longues. L'augmentation des valeurs rythmiques peut également être efficace.

Si pour une raison ou une autre, un motif ne peut être joué, l'interprète doit l'omettre et continuer.

Les instruments amplifiés ainsi que les claviers électroniques sont les bienvenus.

In C se termine de la sorte : lorsque chacun des exécutants arrive au motif 53, il ou elle reste dessus jusqu'à ce que l'ensemble des musiciens y parvienne à son tour. Le groupe peut alors réaliser un large crescendo puis diminuendo un certain nombre de fois et chaque interprète cesse de jouer lorsqu'il le désire.

Terry Riley

Première observation, cette partition a très vite circulé de par le monde puisqu'elle figurait sur la pochette du premier enregistrement. Contrairement à la majorité des œuvres contemporaines dont il faut acheter le support écrit, elle est désormais en libre accès. Sa facilité d'exécution ainsi que son format, une seule page, ce qui la rend duplicable à l'infini, contribuent également à sa très large diffusion, relayée par internet, et amplifient son aura, en tant que symbole de liberté.

In C se présente donc sous la forme d'un feuillet simple. Tous les musiciens en possèdent un exemplaire identique. Bien qu'elle requiert une interprétation **polyphonique**¹⁵, elle ne propose qu'une succession de motifs **monodiques**¹⁶ numérotés de 1 à 53.

Afin de mesurer ce qui la différencie d'une partition d'orchestre standard, comparez la ci-dessous, à la première page du **conducteur**¹⁷ de la quatrième marche tirée de *Pomp and Circumstance*, du compositeur britannique Edward Elgar. Cette dernière comporte 25 portées superposées correspondant grosso modo aux 25 instruments différents de l'orchestre, reliées par une ligne verticale en début de page signifiant qu'elles doivent être jouées simultanément. La première page (des 25 que compte le mouvement) ne contient que 8 mesures, et dure¹⁸ environ 10 secondes.

POMP AND CIRCUMSTANCE MARCH NO. 4
Op. 39, No. 4

in C.

¹⁵ Dans une **polyphonie** plusieurs sons différents sont entendus simultanément. On parle des différentes **voix** de la polyphonie, même lorsqu'il s'agit de musique instrumentale. C'est pourquoi la plupart des partitions d'orchestre se présentent sous la forme d'un **conducteur**, qui rassemble pour le chef d'orchestre toutes les parties (voix) des musiciens.

¹⁶ **Monodique** s'oppose à **polyphonique**, dans la mesure où une monodie ne donne à entendre qu'un son à la fois, y compris lorsque plusieurs interprètes la jouent. On parle alors d'**unisson** : si un chœur entier ou un orchestre entier joue la même mélodie, on parlera toujours de monodie. En revanche, un pianiste, seul devant son clavier, et parce qu'il peut jouer plusieurs notes différentes simultanément pourra interpréter une polyphonie.

¹⁷ Cf note 5

¹⁸ Pour écouter cette première page consulter http://imslp.org/wiki/Pomp_and_Circumstance,_Op.39_%28Elgar,_Edward%29

Autrement dit, à tempo constant et si tous les instrumentistes sont sollicités tout au long de la pièce, le chef d'orchestre tournera ses pages toutes les 10 secondes ! A contrario, l'unique page d'*In C* vaut pour les 45 à 90 minutes de jeu préconisées par le compositeur. Elle contient **tout ce que les musiciens jouent**, mais ne reproduit pas **tout ce que l'on entend** lorsque la pièce est exécutée. D'où vient cet écart entre musique notée et musique entendue ?

Il tient au fait qu'un facteur modéré d'**indétermination** intervient dans l'œuvre. Cette part d'aléatoire est une des marques de l'appartenance d'*In C* à la musique contemporaine, particulièrement à partir des années 1950, et dont le compositeur **John Cage** est l'un des pionniers. Ainsi le nombre de répétitions des 53 motifs, encadrés par des barres de reprise, est laissé à l'appréciation des interprètes. De même, les nuances ne sont pas précisées par le compositeur, enfin des octaviations¹⁹ libres peuvent être appliquées à la partition, modifiant ponctuellement les hauteurs notées.

La musique est donc bien notée, il ne s'agit pas de tradition orale, mais le filtre de l'interprétation peut déboucher sur des résultats sonores très différents²⁰ répondant pourtant tous au projet initial. Le compositeur n'entend ni contrôler l'intégralité des paramètres, ni abdiquer totalement sa responsabilité en s'en remettant au seul hasard. En valorisant la performance, l'œuvre acquiert donc une vie propre aux visages multiples.

¹⁹ Transposition de hauteurs vers les mêmes notes mais dans un registre plus aigu ou plus grave, à distance d'octave donc.

²⁰ On peut s'en persuader en écoutant les références proposées p.18.

Clefs d'écoute

Terry Riley présente ainsi ses objectifs : «L'un de mes principaux soucis fut d'établir une structure où les paramètres musicaux seraient assez simples de façon à ce que même des instrumentistes aux moyens techniques limités puissent jouer aisément. Un autre fut de créer un cadre ordonné donnant aux exécutants une base solide et stimulante. Cela se réalise à travers un nombre limité de fréquences et un taux constant de pulsations auxquelles l'ensemble doit se référer à tout moment. En outre il y a un ordre séquentiel défini de cycles auquel l'ensemble doit également se soumettre. Les cycles sont de longueurs variables ; le nombre de leurs répétitions et la façon dont ils sont arrangés sont laissés au choix spontané des exécutants ; les cycles surgissant et se développant concurremment, l'effet consiste en un nombre de structures en orbite à l'intérieur de sphères concentriques. »²¹

Une structure transparente²², un matériau simple

Les mécanismes en jeu dans *In C* sont **audibles**, rompant ainsi avec nombre de partitions contemporaines. Dans les œuvres **dodécaphoniques** et **sérielles**²³ par exemple, s'il existe bien une règle compositionnelle a priori, ce point de départ n'est plus perceptible au moment de l'écoute, masqué par la complexité des développements auxquels il donne naissance. Une série de douze sons aux paramètres en perpétuel changement résiste à la mémorisation²⁴, et n'est plus du tout repérable lorsqu'elle est variée et combinée.

A contrario, le principe de répétitions décalées qui sous-tend *In C* s'entend parfaitement, d'autant que les motifs²⁵ de base sont simples, courts, et de faible **ambitus**²⁶ pour la plupart.

²¹ Terry Riley, cité par Dominique et Jean-Yves Bosseur, in *Révolutions musicales, la musique contemporaine depuis 1945*, Minerve, 1986, p.173

²² Terme emprunté à Johan Girard, in *l'esthétique musicale de Terry Riley...*

²³ Cf notes 23, 38 et 40

²⁴ Cf exemple de série à l'origine des *Variations pour orchestre* d'Arnold Schönberg à écouter à l'adresse suivante : <http://www.youtube.com/watch?v=u5dOI2MtvbA&feature=related> . L'original est isolé à 2'33 et on peut entendre ses différentes variantes issues de techniques contrapuntiques héritées de la musique ancienne et réactualisées par le dodécaphonisme. Sont présentés, à 2'40, son mouvement **rétrograde** (c'est-à-dire en le jouant à reculons en commençant par la dernière note), à 2'47 son **renversement**, ou **mouvement contraire** (tous les intervalles sont inversés dans un axe vertical : les mouvements ascendants deviennent descendants et vice-versa), à 2'55 son **rétrograde contraire**, combinaison des deux précédentes opérations. Enfin on peut entendre la série assortie d'un rythme et d'un timbre, telle qu'elle se présente, au violoncelle, dans la partition de Schönberg, à 3'24.

Consulter également (en anglais) http://www.youtube.com/watch?v=c6fw_JEKT6Q&feature=related

²⁵ Les chiffres renvoient aux numéros des motifs figurant sur la partition.

²⁶ Ambitus : limites supérieure et inférieure des hauteurs d'un groupe de notes donné.

Ils obéissent à quelques principes mélodiques générateurs : notes répétées (1-6-7), fragments conjoints (4-8-34), oscillations (3-17-28), fragments plus ou moins disjoints (14-29-39) qui se combinent entre eux (11-20-39).

La perception de leurs composants est facilitée par une différenciation rythmique relativement aisée. Les durées relèvent de trois grandes catégories :

- les minimales : dérivées de séries de double-croches (1/4 de temps) (7-9-10-11-16-17-31-36 à 41-49 à 53)
- les médianes : de la croche (½ temps) à la noire pointée (1 temps et ½) (1 à 5-19-22 à 26-44-45)
- les maximales, longues tenues s'échelonnant entre la blanche pointée (3 temps) et les rondes liées (8 temps)

Les motifs qui résultent de la combinaison de ces catégories (12-13-32-35-43-46) sont les plus difficiles à percevoir. Un des aspects essentiels du minimalisme tient à cette homogénéité des unités de base, qui facilite à la fois leur réalisation, et leur réception.

La permanence du do qui pulse en croches l'ensemble de la pièce permet d'étalonner les hauteurs et durées perçues, même lorsque l'abondance des superpositions brouille les limites des différents motifs. Ainsi, à n'importe quel moment de l'œuvre la relation entre microcosme et macrocosme est toujours perceptible, à l'instar des musiques traditionnelles s'élaborant à partir de bourdons stables, s'opposant ainsi radicalement au changement perpétuel, et à l'absence de repères qui caractérise nombre de musiques contemporaines.

Chacun peut s'entraîner à repérer dans le flux de l'œuvre l'apparition des motifs 8, 14 ou 29 qui semblent flotter au dessus du fourmillement polyphonique.²⁷

De la machine vers l'instrument

La répétition proliférante, modèle compositionnel d'*In C*, résulte du transfert d'une technique inspirée par les machines vers le domaine de la musique instrumentale. Le procédé a été qualifié de « technomorphe », par opposition à une écriture « biomorphe » inspirée elle de modèles naturels, comme en l'occurrence, la répartition des partiels d'un son²⁸.

²⁷ Exemple de repérage : en écoutant le fragment suivant, dans l'interprétation du Salt Lake Electric Ensemble <http://www.youtube.com/watch?v=7UxmcEYVtmQ&feature=related> . On identifie assez rapidement un motif en valeurs longues de 2 notes conjointes descendantes. Il ne peut s'agir que du motif 8 ou du motif 48. L'examen des éléments environnants, multipliant les si bémols, permet de situer l'extrait à la fin de la pièce, à proximité du motif 48.

²⁸ Peter Niklas Wilson, « Vers une écologie des sons », *Partiels* de Gérard Grisey et l'esthétique du groupe l'itinéraire », cité par Johan Girard op. cité p. 44

Le principe de répétition est aussi vieux que la musique elle-même, en témoignent toutes les formes sur ostinato, les formes strophiques ou à refrains ou les thèmes et variations, mais l'enregistrement sur bande a permis, au XX^{ème} siècle, de travailler sur de nouveaux types de répétitions. Deux techniques seront expérimentées par Terry Riley, notamment durant son séjour à Paris dans les studios de l'O.R.T.F. :

Le **Tape-loop**, qui consiste en une mise en boucle d'un fragment enregistré

Le **Tape-delay**, qui génère un écho en réinjectant un signal pré-enregistré

Ces opérations feront le bonheur des musiques techno à partir des années 80, et sont déjà présentes dans la chanson *Tomorrow never knows* des Beatles, dernière plage de leur album *Revolver* paru en 1966²⁹.

La densité polyphonique résultant de cette utilisation de répétitions superposées rend l'œuvre plus proche d'un **réseau** d'évènements que d'une **succession** d'évènements.

Une musique hypnotique

La durée et les procédés répétitifs d'*In C*, mettent au défi notre perception de l'espace et du temps. Renonçant à la dramaturgie du discours, propre aux musiques de tradition occidentale depuis l'époque baroque, abandonnant une conception téléologique de la forme, c'est-à-dire orientée vers une finalité, l'œuvre invite à expérimenter le son de l'intérieur. Les motifs simples se diffractent sous l'effet des répétitions et produisent un équivalent sonore de la vision à travers un kaléidoscope³⁰.

La répétition est au cœur des mécanismes propices à l'hypnose ou à la transe, caractérisées par l'accession à un état modifié de la conscience et il est difficile d'oublier qu'au moment de la création d'*In C*, drogues et autres substances hallucinogènes circulent beaucoup, particulièrement dans les milieux artistiques. Cependant, si Terry Riley admet en avoir fait l'expérience, la musique en elle-même est investie de pouvoirs spécifiques.

« Je pense que ce que j'expérimentais dans la musique à cette époque était un monde nouveau. À côté de la musique ordinaire qui poursuivait son chemin, la musique était aussi capable de nous transporter soudain d'une réalité à l'autre. De nous transporter au point d'avoir presque des visions en jouant. C'était ce à quoi je pensais avant d'écrire In C. »³¹

²⁹ On remarquera d'ailleurs dans ce titre contemporain d'*In C*, et qui amorce la période psychédélique du groupe, des préoccupations du même ordre : Un accord de do constant, une référence à la musique indienne (présence d'une támara enregistrée), batterie et mélodie très répétitives, superposition d'écho, intégration de boucles.

³⁰ D'ailleurs la version du Salt Lake Electric Ensemble (voir ci-après l'enregistrement n°25) s'accompagne d'une vidéo basée sur l'accumulation de prismes changeants reproduisant la vision à travers un téléidoscope (forme perfectionnée du kaléidoscope).

³¹ in *Talking music*, William Duckworth, entretien avec 17 compositeurs et musiciens expérimentaux, 1999

En cela, le domaine musical n'est pas isolé, mais participe du psychédélisme des années soixante, et le parallèle est fructueux entre musique répétitive et **Op'art**³², qui crée des illusions optiques basées sur des graphismes répétitifs.

Le caractère hypnotique de la pièce résulte également de son statisme global : malgré les incessantes superpositions de motifs, on reste obstinément *En do*... Bien que le titre de la pièce évoque pour un mélomane occidental la **gamme de do**³³, bien que presque toutes les notes utilisées appartiennent à cette même gamme, son absence de directionnalité est fondamentalement étrangère à la musique tonale. Cette dernière exige une hiérarchie des notes de la gamme, propre à engendrer des mouvements d'attraction des faibles vers les fortes. Les conduites mélodiques y sont donc tributaires d'une syntaxe relativement normalisée, à laquelle échappent les motifs retenus par Terry Riley. Ceux-ci combinent des notes qui appartiennent à la tonalité mais dont le regroupement n'est pas compréhensible tonalement.

Un exemple : le tournoiement des motifs 11, 31 ou 32 fait songer, par sa non-résolution, à une échelle de type **pentatonique**³⁴ à la base de nombreuses musiques traditionnelles d'Asie ou d'Afrique. Le parallèle avec la musique pour **Gamelan**³⁵ (orchestre de percussions) de Bali ou Java s'impose très vite à l'esprit, en raison de ce type de tournures mélodiques, mais également parce qu'elle repose, comme *In C*, sur l'élaboration d'une polyrythmie complexe à partir de superposition d'unités de base très simples, combinant diverses strates de durées (de notes longues, médianes, et courtes), le tout scandé en continu par une pulsation de référence.

Si Terry Riley n'a jamais témoigné avoir subi l'influence de la musique de gamelan (tandis que Steve Reich l'a étudiée à Seattle) il n'en reste pas moins que certaines techniques en sont proches, instaurant un nouveau rapport au temps, une autre façon de s'installer dans le son, que le compositeur a pu chercher dans d'autres musiques appartenant elles aussi aux esthétiques venues d'Asie, si fondamentales pour les compositeurs occidentaux des années soixante.

³² Avec pour représentant illustre **Victor Vasarely**. Il est instructif de voir rassemblées plusieurs réalisations plastiques de ce type sur : <http://www.google.com/search?q=op%27art&biw=1013&bih=541&tbm=isch>

³³ dont on aurait seulement omis de préciser le mode (**majeur** ou **mineur**, mais le mi bécarré invite plutôt à entendre un mode majeur). Le mode majeur consiste en une organisation particulière des 7 sons de la gamme de do à do, de sorte qu'elle reproduise le modèle de succession de tons (T) et demi-tons (dt) suivant : T-T-dt-T-T-T-dt, référence de la musique tonale. Le mode mineur correspond à une autre organisation qui induit un caractère différent : T-dt-T-T-dt-T-T

³⁴ Une échelle **pentatonique** n'utilise que cinq sons à l'intérieur d'une octave. On peut facilement en générer une en ne jouant que sur les touches noires d'un piano (do#-ré#-fa#-sol#-la# (do#)). Elle a pour particularité de ne pas générer d'attractions fortes.

³⁵ Pour entendre une utilisation pédagogique du gamelan, comme outil d'expression collectif, voir : <http://www.youtube.com/watch?v=oYYldmuEfeQ&feature=related>

Recensement de quelques enregistrements d'*In C*³⁶

1-**Terry Riley and Center of creative and Performing Arts**, 1968, saxophone, Hautbois, basson, trompette, flute, alto, trombone, vibraphone, marimba.

Version originale privilégiant les instruments à vent et une pulsation très en dehors.

<http://www.youtube.com/watch?v=OjR4QYsa9nE>

3-**Ensemble Percussione Ricerca**, 1983 vibraphone, glockenspiel, marimbas, xylophone, crotales.

Exclusivement des instruments à percussion, d'où un traitement particulier de certaines valeurs longues, en trémolo (répétition ultra rapide de la même note), à 2'57 (motif 6) et 4'43 (motif 8) par exemple. Les changements de nuance sont moins sollicités pour des effets de masse et l'effectif relativement réduit laisse parfaitement distinguer les différentes interventions, malgré la proximité des timbres.

<http://www.youtube.com/watch?v=sit9OM3Pykw>

4- **Shanghai Film Orchestra**, 1989, instruments traditionnels chinois luths pipa, orgues à bouche shen, flûtes et percussions.

Les timbres et modes d'attaque sont d'autant plus dépaysants que l'accord des instruments est parfois irréductible aux intonations écrites : ainsi à 3'13, on reconnaît le motif 8 mais le fa hésite entre bécarre et dièse, anticipant sur le fa# ultérieur. On notera une prise en charge de certains rythmes qui met en lumière leur nature ornementale (motif 1 à 0'03, motif 13 à 4'42) plus subtilement que ne le laisse entendre le codage forcément grossier de la partition. L'impression d'explorer le son dans sa totalité, temps d'attaque et d'extinction comprises correspond bien à l'esprit de la musique d'Asie en général, et du projet d'*In C* en particulier.

<http://www.youtube.com/watch?v=pDYi1Z3YV6Q&feature=related>

5- **Piano Circus**, 1990, piano à queue, piano droit, piano électrique Rhodes, clavecin, vibraphone.

Aux antipodes, on trouvera cette version pour claviers seuls.

http://www.youtube.com/watch?v=V5BqH5_9V4E&NR=1&feature=fvwp

³⁶ Les numéros renvoient à la liste des enregistrements figurants dans l'article *In C* de wikipedia

9- **Bang on a can**, 1998, violoncelle, glockenspiel, vibraphone, guitare basse, mandoline, saxophone soprano, pipa, piano, violon, guitare électrique, cloches tubulaires, marimba, clarinette.

Illustration de la capacité de l'œuvre à accueillir des instruments d'origines très diverses, incarnant une sorte de village global symphonique. Le nom de l'ensemble est à lui seul un manifeste puisqu'il conjugue l'onomatopée « Bang » évocatrice à la fois d'une pratique peu experte de la percussion et de la culture populaire des comics, ainsi qu'une allusion à la boîte de conserve dont Andy Warhol a fait une icône, dans le contexte de la société de consommation de la deuxième moitié du XXème siècle.

<http://www.youtube.com/watch?v=rc2G5b5NvE4&playnext=1&list=PL5915F98E83068D27>

11- **The styrenes, a rock orchestration**, 2000, Guitares, claviers, guitare basse, batterie, vibraphone.

Autre allégeance à la culture populaire via une formation issue du monde du rock, combinant énergie rythmique et dilatation en nappes immobiles de la pédale grâce aux guitares amplifiées..

<http://www.youtube.com/watch?v=mmMUchJshh4&feature=related>

12- **Acid Mothers Temple**, 2002, Voix monster guitar, synthétiseurs, batterie, violon, zuruna, tambura, sruti box, vibraphone, glockenspiel.

Sonorités irréelles, « drone » lancinant à la sruti box (équivalent électronique de la tamera), dilatation de l'espace traversé de synthétiseurs, collages de batterie, autant d'ingrédients conformes à l'esthétique de ce groupe de rock psychédélique japonais.

<http://www.youtube.com/watch?v=Lvy90BRVKYg&feature=related>

17- **Ars Nova Copenhagen Percurama**, 2005 Voix, Marimba et marimba basse, vibraphone Gong Balinais.

Adjonction d'un chœur, qui tempère la référence à la machine, à des percussions qui intègrent un gong balinais. (cf clefs d'écoute et la référence au gamelan). Les frontières entre motifs sont moins discernables qu'ailleurs et l'accent est mis sur la dimension harmonique (ex. à partir de 6'42). À consulter avant de se lancer dans une reconstitution pédagogique axée sur les différents avatars de la vocalité.

<http://www.youtube.com/watch?v=Gt5FqRPz2cl>

22- **GVSU New Music Ensemble, in C remixed**, 2009

Emblématique de la postérité de l'œuvre de Terry Riley, ces multiples versions « remix » rendent hommage, avec des moyens modernes, et dans des styles différents, au caractère précurseur de la pièce, ayant anticipé les musiques techno à venir.

In C renaît, tel un phénix, de toutes ses interprétations, ou réinterprétations. Si le poids d'une œuvre se mesure à l'aune de ses reprises et de ses métamorphoses, alors *In C* occupe une place de choix dans le panthéon des œuvres incontournables.

<http://www.in-c-remixed.com/>

25- Salt Lake Electric Ensemble, 2010, orchestre d'ordinateurs, percussions.

Couplage avec des images de kaleidoscope.

<http://www.youtube.com/watch?v=6L4rO2ysjTI&feature=related>

Walt Disney concert hall, 2006, orchestre symphonique de 124 musiciens

Le choix des timbres, l'ampleur des effectifs donnent un caractère grandiose au modeste *In C*, au point que le rapprochement s'impose avec une œuvre culte du XIX^{ème} siècle, l'ouverture de *L'or du Rhin* de Wagner. On peut s'étrangler de voir rassemblés dans la même phrase deux compositeurs aussi antinomiques, mais force est de constater que les grandes plages sonores sur **pédale**³⁷ répétant plus de 140 fois le même accord de Mib, l'entrelacs d'arpèges se superposant à eux-mêmes en passant d'un cuivre à l'autre et flottant sur un brouillard d'oscillations rapides se transformant peu à peu en vagues mélodiques trouve un écho dans la pièce de Riley. Il ne me semble pas anodin que l'extrait mis à disposition sur Youtube commence un peu avant l'énonciation du motif 29 (à 1'56), arpège ascendant qui finira par envahir tout l'espace sonore à l'issue d'un long crescendo. Dans ce temps suspendu, la musique se pense avant tout au cœur du son et semble dilater l'espace à l'intérieur duquel elle s'inscrit. Une différence de taille toutefois : le prélude de Wagner constitue un « avant » (monumental) du jeu (pré-lude), tandis qu'*In C*, est le jeu lui-même. Le caractère suspensif de l'un et de l'autre n'a donc pas le même rôle : dans le premier cas il fait attendre ce qui doit ensuite advenir, dans une projection vers le futur, dans le deuxième cas, il est une fin en soi, pure expérience de l'instant présent.

<http://www.youtube.com/watch?v=vJSEcoeCgus&feature=related>

Master class de percussion, Cagliari, vibraphones marimbas

Extrait intéressant pour l'homogénéité de timbres (des marimbas et vibraphones pour les valeurs longues) et la visualisation des musiciens à l'écoute les uns des autres.

<http://www.youtube.com/watch?v=RPBKEzIUe5w>

³⁷ Note longuement tenue correspondant au **bourdon** des musiques traditionnelles et au **drone** des minimalistes, tels La Monte Young.

In C en son temps

La musique contemporaine d'après la seconde guerre mondiale éclate en tendances multiples qui ont pour dénominateur commun la soif d'**expérimenter** et de **se libérer des catégories**³⁸. Dans un contexte où techniques, société et esthétiques subissent de profondes mutations, les compositeurs doivent interroger la matière musicale, leur inscription dans l'histoire, et leur statut même de créateurs, alors que se profile ce qui quelques décennies plus tard s'appellera la mondialisation.

L'héritage européen pèse encore de tout son poids : Paris et Darmstadt sont les phares de l'avant-garde, *l'introduction à la musique de douze sons*, diffusant le **dodécaphonisme**³⁹ hérité de l'école de Vienne⁴⁰ sa bible, et René Leibowitz son apôtre. Étendue, sous l'impulsion notamment du compositeur Olivier Messiaen, à tous les paramètres du son (durée, timbre et intensité) la combinatoire basée sur une **série** (de hauteurs, de notes) se radicalise pour devenir musique **sérielle**⁴¹. Son emploi est à l'origine d'une esthétique qui, en valorisant l'autonomie des sons les uns par rapport aux autres, privilégie la rupture, la fragmentation, l'évolution permanente. Par ailleurs, les structures complexes préétablies des œuvres y semblent subordonnées à une objectivité qui bannit expressivité et spontanéité. Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen, Jean Barraqué, occupent alors le devant de la scène et Darmstadt accueille lors de ses cours d'été, des compositeurs venus du monde entier... y compris un certain La Monte Young en 1959.

Parallèlement, l'exploration de toutes les ressources du son, ainsi que l'apparition de nouvelles technologies d'enregistrement et de traitement du son, font naître la **musique concrète** (Pierre Henry et Pierre Schaeffer) et les musiques **électroniques** ou **électroacoustiques** (Edgar Varese), brouillant également les lignes de démarcation entre homme et machine, entre musique et bruit.

Outre-Atlantique l'avant-garde emprunte d'autres chemins, notamment celui de la **musique conceptuelle** d'abord préoccupée par la réflexion même sur l'art, l'idée primant sur les propriétés esthétiques de l'œuvre, héritage du Ready-made légué par Marcel Duchamp au début du XXème siècle.

John Cage, Mauricio Kagel ou La Monte Young dépassent les limites du concert traditionnel en organisant des happenings ou performances largement ouvertes à l'**aléatoire**⁴² et **participatives**.

³⁸ D'ailleurs l'énumération de courants proposées ci-dessous ne doit pas être considérée comme cloisonnée : de nombreux compositeurs appartiennent à l'une ou/puis l'autre, quand d'autres suivent une voie personnelle irréductible à une seule catégorie (György Ligeti, Luciano Berio) mais s'autorisent le compagnonnage.

³⁹ Le **dodécaphonisme**, utilisé pour la première fois par Arnold Schönberg dans sa *suite pour piano opus 23* (en 1923), est un système d'écriture qui, dans le sillage de l'**atonalité**, propose une alternative à la tonalité (cadre de la musique européenne depuis le XVIIème siècle) en renonçant à la hiérarchie des degrés de la gamme, nécessaire à l'établissement de centres tonals, en émancipant la dissonance, et en refusant le principe de répétition littérale. Il s'appuie sur une série de 12 notes combinées en de multiples variations déjouant sciemment toute prévisibilité. Cf également la note 23

⁴⁰ Arnold Schönberg-Anton Webern- Alban Berg

⁴¹ Dans la musique **sérielle**, on parle également de **sérialisme intégral**, qui résulte d'une extension des principes du dodécaphonisme à tous les paramètres du son, nuances, rythmes et timbres font à leur tour l'objet d'une sérialisation, sont numérotés de 1 à 12 et démultiplient la complexité combinatoire.

⁴² Ainsi, dans son œuvre *Music of changes*, (1951), les notes sont déterminées par la consultation d'un ancien livre chinois, le *I Ching* (livre des changements), en fonction de la face sur laquelle retombe une pièce de monnaie au hasard d'un lancer.

À la fois actif aux États-unis, en Allemagne et au Japon, le groupe **Fluxus** (fondé en 1962 par George Maciunas et rassemblant des personnalités comme Nam June Paik, Joseph Beuys, Ben) s'engage également sur cette voie. Il est un des acteurs les plus subversifs de la scène artistique contemporaine et contribue à saper le rôle traditionnel de l'art et de l'artiste.

Perçue comme une troisième voie, la musique **minimaliste** et/ou **répétitive** s'élabore en réaction, à la fois au rigorisme sériel et au désengagement du compositeur dans la musique aléatoire inspirée de Cage. Le **minimalisme**, largement redevable à la personnalité hors normes de **La Monte Young** dont les musiques s'élaborent à partir de bourdons infiniment dépliés dans le temps, se répand partout dans le monde, avec un foyer particulièrement actif aux États-Unis rassemblant outre Terry Riley, Steve Reich et Philip Glass, pour ne citer que les trois plus connus.

La musique **répétitive** peut être considérée comme une émanation de la musique minimaliste. Si l'on peut faire remonter aux *Vexations* d'Éric Satie⁴³ la systématisation de la duplication comme procédé compositionnel, ce dernier reste marginal et sa pièce ne sera d'ailleurs exhumée qu'en 1963 par les soins de ... John Cage.

Dans les deux postures, de la musique sérielle et de la musique indéterminée, la répétition est taboue. En témoignent les écrits d'Arnold Schönberg⁴⁴ ayant modelé l'esthétique sérielle : « plus on désire qu'un morceau soit accessible, plus souvent il faudra en répéter des éléments, brefs ou développés ; en revanche, plus courts seront les éléments répétés et moins souvent ils seront répétés, plus l'ensemble sera difficile à saisir ». « Ma musique opère [...] en associant des éléments complexes dont je suppose que l'auditeur a déjà une bonne connaissance, en sorte que d'autres éléments plus complexes pourront ensuite intervenir sans que l'auditeur manque d'en appréhender toutes les relations réciproques, les similitudes, les différences, etc. et d'en saisir les articulations logiques »⁴⁵.

Alors que la musique des émules de Schönberg s'adresse à un public connaisseur, la musique américaine minimaliste valorisera, au nom d'idéaux à la fois plus démocratiques et individuels, une accessibilité plus grande. Sa concomitance avec le développement des sociétés de consommation et de la culture de masse n'est pas fortuite.

À une échelle plus large, la répétition comme procédé d'écriture à l'intérieur de l'œuvre trouve un écho dans la reproduction de masse des œuvres grâce à l'industrialisation, du disque entre autres. Cette faculté de duplication à l'infini interroge la notion d'originalité, d'authenticité dans la pratique artistique et questionne tous les arts. Déjà, en 1936, le philosophe Walter Benjamin avait mis en lumière, dans *l'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, l'impact de la diffusion à grande échelle, à partir d'une réflexion sur la photographie et le cinéma. Si la spécificité, le caractère « sacré » de l'œuvre d'art, réside dans son inscription dans l'histoire, hic et nunc (ici et maintenant), alors, il manque quelque chose à sa reproduction, aussi parfaite soit-elle. « Sortir de son halo l'objet, détruire son aura, c'est la marque d'une perception dont le « sens de l'identique dans le monde »

⁴³ Qui se propose de répéter 840 le même motif...

⁴⁴ Arnold Schönberg, *Le style et l'idée* (1950) Editions buchet-Chastel, 1977, p.85

⁴⁵ Id.p.87

s'est aiguisé au point que, moyennant la reproduction, elle parvient à standardiser l'unique du monde. »⁴⁶



L'image la plus frappante de l'usage de la reproduction dans ce contexte, est signée Andy Warhol grand prêtre du **Pop'art**⁴⁷ et figure incontournable de l'underground américain.

Transcendant les écoles et les nationalités, on peut dégager une autre tendance lourde de la musique des années soixante : le rapprochement entre **orient et occident**. La découverte des musiques asiatiques a pour beaucoup de compositeurs permis de s'interroger sur la nature même du son, sur l'inscription temporelle de la musique, mais également ouvert la voie à une nouvelle forme de spiritualité. Terry Riley a approfondi sa connaissance et sa pratique de la musique indienne, formé et transformé par **Pandit Pran Nath**. La Monte Young partage cette influence à laquelle on peut ajouter celles du chant gregorien, du gagaku et du gamelan indonésien.

Postérité

Pionnier de la musique répétitive, Terry Riley cristallise dans son œuvre un certain nombre d'attitudes qui seront propres aux musiques de la **post-modernité**, étendant bien au-delà des années soixante sa sphère d'influence :

- Réfutation de la notion de progrès en rompant avec la conception d'une évolution linéaire de la musique : le retour à la tonalité ou à la modalité, à la répétition, à la simplicité et à une forme d'accessibilité, sont les marques d'une forme de restauration, d'un regard vers le passé.
- Recherche de l'immédiateté de la perception, immersion dans le présent du son en abandonnant les préoccupations formelles : temps dilaté, limites floues de la pièce, recherche de communicabilité
- Dépassement des clivages sur lesquels se sont élaborées la modernité puis les avant-gardes : opposition du neuf et du vieux, du savant et du populaire, du pur et de l'impur.

Sa postérité déborde le cadre de la musique savante puisqu'on a pu voir en lui un précurseur de la musique **New Age** et de l'**Ambient**. Ses boucles musicales intègrent les chansons du **Velvet underground**, mais inspirent également des musiciens comme **Brian Eno** qui s'inspire du son de ses claviers atmosphériques, **Soft Machine** qui lui consacre un album, **Kraftwerk** ou encore **les Who** qui lui dédie l'un de leur titre "Baba O'Riley".

⁴⁶ Walter Benjamin, *l'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, (version 1939), Gallimard, folio 2008, p.18

⁴⁷ Réunissant des artistes tels John Jaspers, Roy Lichtenstein, Claes Oldenburg, le mouvement emprunte ses matériaux à la culture de masse (comics, objets de consommation...)

Une approche de l'univers sonore d'*In C* par le biais de la littérature jeunesse

Voici une suggestion commentée de quelques titres de littérature jeunesse qui peuvent servir de contrepoint visuel aux mécanismes d'*In C* dans le cadre d'une présentation de l'œuvre à des enfants.

Diapason, Laetitia Devernay, La joie de lire, 2010

Le déploiement de ce livre « accordéon » (format dit « Leporello ») qui dépasse les 9 mètres rend palpable le temps long : il faut s'installer dans l'espace du livre comme on s'installe dans le temps de la musique de Terry Riley. Non événementiel, il ne contient pas de texte et constitue un pur plaisir visuel résultant de la transformation progressive de motifs répétés dérivés de feuilles ou d'oiseaux qui emplissent ou désertent l'espace au gré des mouvements d'un petit chef d'orchestre.



Tout l'ouvrage est élaboré à partir de la mise en mouvement d'un **processus**. Les arbres naissent du rythme de portées alignées verticalement dans les pages de garde, et engendrent à leur tour une nuée d'oiseaux / de feuilles dont le tournoiement, le mouvement collectif, alterne pleine occupation de l'espace (comme le **tutti forte**⁴⁸ d'un orchestre) et lignes dépouillées de quelques oiseaux (comme un groupe de **solistes piano**⁴⁹ faisant office de **refrain**).

Travail sur les masses, création de rythmes, jeux de lignes, occupation variée de l'espace, contrastes de densité, répartition des vides et des pleins, autant d'outils communs aux graphistes et aux compositeurs de musique. En outre la quasi abstraction des figures favorise le transfert d'une lecture visuelle à une lecture sonore, et la sobriété du noir et

⁴⁸ **Tutti**, terme italien indiquant que la totalité d'un ensemble de musiciens doit jouer. **Forte**, terme italien également, est une indication de nuance désignant un volume fort.

⁴⁹ Les **solistes** sont des instruments qui sont mis en avant en se dégageant du groupe : **solo** s'oppose à **tutti**. **Piano** est lui le contraire de **forte**. Quant au **refrain**, il est constitué par le retour périodique d'un matériau musical inchangé.

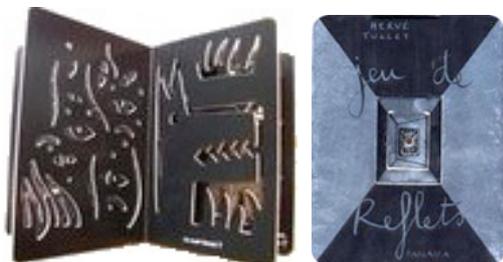
blanc, à peine teinté de coquille d'œuf fait écho au minimalisme d'In C, surtout dans les interprétations privilégiant l'homogénéité de **timbres**⁵⁰.

Le traitement ambigu du plein et du vide, des formes oiseau/feuille, fait également penser aux œuvres de Maurits Cornelis **Escher**⁵¹, illusionnistes et hypnotiques. Effet obtenu, comme de nombreuses musiques minimalistes répétitives, par la combinaison de motifs évoluant graduellement.

Jeu d'ombres, jeu de reflets, Hervé Tullet, Panama, 2008

Travail graphique basé sur la superposition de motifs géométriques (*Jeu de reflets*) ou de silhouettes (*Jeu d'ombres*) rendu possible par l'évidage de pages cartonnées qui laissent partiellement voir les pages précédentes et suivantes. Ces ouvrages déplacent l'intérêt du contenu intrinsèque des pages vers leur mise en séquence, le passage de l'une à l'autre. Voilà de quoi rapprocher à plusieurs égards ces livres d'In C : d'abord parce que le lecteur se trouve investi d'un pouvoir créatif : en effet, à l'instar du petit chef d'orchestre de *Diapason*, en tournant les pages, il modifie les motifs figés du livre, ou en crée d'autres, de la même façon que les musiciens d'In C interviennent individuellement sur le cours de l'œuvre, à partir d'une partition fixe. Ensuite parce que ce recentrage sur le passage, sur le mouvement d'un point à un autre plutôt que sur les points eux-mêmes, rejoint ce qui, dans les esthétiques orientales, a influencé de nombreux musiciens minimalistes : le présent de la musique, prime sur sa finalité, sur un but à atteindre. L'endroit où je vais est moins important que la manière dont je fais le déplacement pour y aller. Plus spécifiquement dans le cas de *Jeu de reflets*, le livre n'a d'ailleurs ni début ni fin et peut se lire à l'infini.

Jeu de reflets, avec ses pages argentées, introduit en outre, comme son titre l'indique, un effet de miroir qui démultiplie à l'infini l'entrelacs des figures géométriques à la manière d'un palais des glaces de fête foraine. Il en résulte une sensation de vertige pas très éloignée de celle ressentie à l'écoute des répétitions superposées des œuvres de Riley.



⁵⁰ Le **timbre** est grosso modo l'équivalent musical de la couleur : un thème joué à l'identique par des instruments différents aura à chaque fois une couleur différente.

⁵¹ Voir le site du musée des Beaux-arts du Canada

http://www.gallery.ca/cybermuse/youth/escher/themes/themes07_f.jsp et <http://www.mcescher.com/>

Le terme minimal s'applique aux deux livres qui restreignent leur palette au noir, au blanc et au ... vide ou au reflet, changeants et imprévisibles. Il concerne en outre le texte, soit absent, soit très laconique.

Blanches, Anne Bertier, Mémo, 2009

Ouvrage purement visuel, sans texte, alors même que chaque page est remplie de lettres. Le projet relève du genre de l'abécédaire, non pas pour apprendre à connaître les 26 lettres de l'alphabet, mais pour les reconnaître à travers des réseaux denses de courbes et de droites. Traitées comme de pures figures graphiques, l'auteur en magnifie la géométrie et les démultiplie jusqu'à créer des paysages hypnotiques de lettres.



Comme dans *In C*, il y a matière à jouer à cache-cache : avec les motifs mélodiques qui sont parfois dissimulés par le jeu des superpositions polyphoniques dans l'œuvre de Terry Riley, comme avec les lettres dont la stylisation et la mise en séquence estompent parfois le tracé et les limites dans *Blanches*.

La tension entre l'apparent et le caché se double d'une confusion entre forme et fond. Le recours au seul contraste du noir et blanc permet, grâce à la répétition, de faire surgir les contre-formes. Émergeant du fond, elles finissent parfois par concurrencer les formes des lettres pour devenir de nouvelles figures autonomes.

L'auteur joue de la proximité de certaines lettres réduites à leur essence géométrique pour faire oublier leur fonction de véhicule du sens, au profit d'une contemplation purement esthétique : elles ne servent pas plus un discours que les motifs de Terry Riley ne se combinent en un thème qui les dépasse. De moyens, elles deviennent fin en soi.

L'auteur cherche moins à les différencier, qu'à révéler leur parenté plastique. Le **p** affiche sa gemmellité avec le **q**, et par symétrie renversée, avec le **d** et le **b**. Le mouvement général, la combinatoire, priment sur les spécificités des unités mises en œuvre.

De même, les motifs d'*In C*, semblent la plupart du temps découler des précédents, ou tout au moins relever d'une filiation très perceptible : cf les clefs de lectures.

Dans ces deux propositions artistiques, visuelle et musicale, on perçoit une démarche commune qui tend à révéler l'inouï dissimulé dans l'archiconnu. Le motif 11 de la partition, fa-sol-si est un accord commun⁵² de la musique tonale, dans laquelle son cheminement est très normalisé. Par sa mise en boucle, son absence de résolution, il finit par sonner comme un motif de musique pour gamelan représentatif de la musique balinaise. La répétition abolit et déstructure notre perception du connu.

⁵² En l'occurrence une **dominante** chiffrée +4 qui devrait se résoudre sur la sixte mi-sol-do

Dans le même ordre d'idées, la disposition de quatre G blancs répartis en miroir aux quatre coins d'une page, génèrent une contre-forme noire émanant du centre de la page, tel un totem ou un signe cabalistique.

Faire, Gita Wolf, Ramesh Hengadi, Shantaram Dhadpe, Rue du monde, 2009

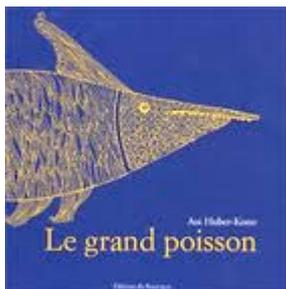
Cet ouvrage propose une énumération d'actions réduite à l'énonciation de verbes à l'infinitif : faire, boire, travailler, jouer, danser, illustrée par des peintures Warli, art traditionnel indien de la région de Bombay, qui dupliquent des motifs extrêmement stylisés, donnant à voir la permanence des gestes ancestraux de l'humanité.



Comme dans l'œuvre de Terry Riley, le statisme des fresques en double pages est animé de micro-mouvements. L'agencement des personnages en ronde ou autres figures géométriques, conjugué à leur abstraction, invite à lire le livre rythmiquement, comme une partition.

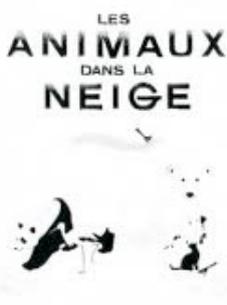
Autres titres permettant un rapprochement fructueux avec la pièce de Riley :

Le grand poisson, Aoi Huber Kono, éditions du Rouergue, 2007 (édition originale, 1968)



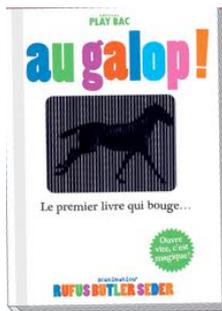
Pour le traitement stylisé, géométrique des illustrations, pour la sobriété et le principe de répétition et d'accumulation de petits motifs. Pour la temporalité élargie de l'histoire.

Les animaux dans la neige, Emmanuel Polanco, Gallimard, 2010



Pour le travail en (un peu) de noir et (beaucoup) de blanc, sur les superpositions de formes qui se multiplient et s'emmêlent, sur l'ambiguïté entre plein et vide, sur les illusions qui en résultent, et sur la répétition des figures dont le dénombrement s'avère parfois problématique, malgré les indications (laconiques) du texte.

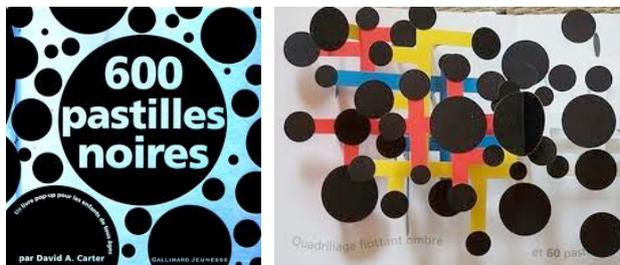
Au galop ! Rufus butler Seder, Play Bac, 2008



Pour les illustrations animées par le procédé de scanimation⁵³ créées par un artiste passionné d'optique et de jeux visuels. Le lecteur agit directement sur la vitesse de mouvement des silhouettes en tournant plus ou moins rapidement les pages.

600 pastilles noires, David Carter, ⁵⁴ Gallimard, 2007

Pour entrer dans l'univers à trois dimensions du livre pop-up grâce à l'un des maîtres du genre : David Carter. Poursuivant la voie de ses précédents ouvrages : *2 bleu*, *point rouge*, dont les titres sont aussi minimalistes que *In C* de Riley, l'auteur crée un espace mobile basé sur l'accumulation de petits motifs (ici des points noirs) dont la mise en espace, variable d'une page à l'autre, représente toujours une prouesse d'équilibre fragile qui ne se laisse pas embrasser d'un seul coup d'œil. Semblable à un mobile de Calder il faut en contempler les micro-variations en faisant cheminer le regard d'un angle de vue à l'autre, de même que l'auditeur entend la matière sonore d'*In C* se métamorphoser insensiblement. Temps du regard et temps de l'écoute s'élargissent pour appréhender le fourmillement des microformes.



⁵³ Cf une démonstration vidéo sur : <http://www.allboatsavenue.com/idee-cadeau-rufus-butler-seder-au-galop-le-premier-livre-pour-enfant-qui-bouge>

⁵⁴ Démonstration vidéo sur : <http://www.youtube.com/watch?v=gYLVih7T3lo>

Quelques lectures pour aller plus loin

(toutes empruntables à la bibliothèque des Champs Libres à Rennes)

- Girard, Johan, *Répétitions, L'esthétique musicale de Terry Riley, Steve Reich et Philip Glass* Presses Sorbonne nouvelle, 2010
- Bras, Jean-Yves, *Les courants musicaux du XXème siècle*, Editions Papillon, 2003
- Ghosn, Joseph, *La Monte Young, une biographie suivie d'une discographie sélective sur le minimalisme*, Les mots et le reste, 2010
- Lussac, Olivier, *Fluxus et la musique*, Les presses du réel, 2010

Et une liste de mots clefs pour tisser des liens au-delà de l'œuvre :

REPETITION

OP'ART

POP'ART

KALEIDOSCOPE

ESCHERT

WARHOL

RAGA

GAMELAN

POLYRYTHMIE

ALEATOIRE

TITRE

PEDALE- BOURDON-DRONE

SIMPLICITE / COMPLEXITE

MACHINE / INSTRUMENTS

PULSATION

REMIX

Etc.

Biographie de Jonathan Schiffman, chef d'orchestre

Après deux saisons en tant qu'assistant de Kurt Masur à l'Orchestre National de France et d'Ivan Fischer au Budapest Festival Orchestra, Jonathan Schiffman tient le poste de Directeur Musical à l'Orchestre Lyrique de la Région Avignon-Provence de 2007 à 2010.

En février 2006, Schiffman donne son premier concert avec l'Orchestre National de France et fait ses débuts avec l'Opéra National de Lorraine et l'Orchestre National des Pays de la Loire.

Pendant la saison 2009-2010, Schiffman collabore avec divers orchestres parmi lesquels l'Orchestre de Paris, le Northern Sinfonia avec Sarah Chang au Royal Albert Hall et le Gävle Symphony Orchestra. Il se rend également à l'Orchestre National de Lorraine pour diriger un double concert : *Trouble in Tahiti* de Bernstein et *l'Enfant et les Sortilèges* de Ravel.

En 2010-2011, Schiffman fait ses débuts avec l'Orchestre National de Lyon, la BBC Scottish Symphony, RTÉ National Symphony Orchestra à Dublin, Het Gelders Orkest, Helsingborg Symphony et le Norrlands Opera Orchestra.

Né à New York, Schiffman étudie le violoncelle dès l'âge de cinq ans. Il poursuit ensuite des études de piano et de composition. Il obtient son diplôme avec les honneurs à Yale, où il fut Directeur Musical du Yale Bach Society Orchestra and Chorus. Par la suite, il obtient un Master de l'Ecole Julliard où il étudie la direction avec Otto-Werner Mueller. En 2001, Schiffman fait ses débuts de chef d'orchestre professionnel avec le Fort Worth Symphony Orchestra. Suite à son succès il est réengagé à plusieurs reprises et collabore avec les National Symphony Orchestra, Eugene Symphony Orchestra et Richmond Symphony Orchestra. Schiffman arrive à Paris en 2003 pour étudier la composition avec Narcis Bonet dans le cadre du programme Fulbright.

Compositeur actif, Schiffman a des affinités particulières avec la musique contemporaine. Il dirige la première européenne de *Dritter Doppelgesang* de Wolfgang Rihm avec l'Orchestre National de France. Il dirige également la première mondiale de la dernière œuvre de Stravinsky, *Quatre Préludes et Fugues* transcrits du Clavier bien Tempéré.

Effectif de l'orchestre (concert scolaire)

Les cordes :

- 1 violon
- 1 alto
- 1 violoncelle
- 1 contrebasse

Les bois :

- 1 Flûte traversière
- 1 hautbois
- 1 clarinette
- 1 basson

Les cuivres :

- 1 cor
- 1 trompette

Percussions

- 1 xylophone
- 1 glockenspiel