



# LA FABRIK

DOSSIER PÉDAGOGIQUE  
Réalisé par Nathalie Ronxin

-----

## SYMPHONIE DE CHAMBRE N° 1

John Adams

-----

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](mailto:jaslet@o-s-b.fr)

# Sommaire

Introduction.....	1
Sommaire.....	2
Nouveau monde, nouvelles esthétiques .....	3
Éléments biographiques .....	6
De Schönberg aux cartoons : une musique savamment populaire.....	8
Clefs d'écoute.....	10
Les yeux écoutent : littérature jeunesse et musique.....	18
Pistes bibliographiques.....	20

# Nouveau monde, nouvelles esthétiques

## Une musique jeune et optimiste, adepte de la simplicité

Interrogé sur la signature de la musique américaine, John Adams met en avant son optimisme, sa vitalité et son goût de la simplicité, s'inscrivant à contre-courant des esthétiques dominantes du vieux monde, bien souvent isolées dans une posture d'avant-garde de la modernité et qui ne craignent rien tant qu'être suspectées de naïveté ou de facilité.

« J'ai toujours été encouragé par l'exemple de ces artistes qui puisent à la source des expressions de la vie de tous les jours, du quotidien, de l'ordinaire et même du banal, et qui sont capables de réaliser, à partir de leurs expériences, une synthèse qui nous semble à la fois familière et radicalement neuve. »<sup>1</sup>

Nul clivage donc entre musique savante et populaire, ou à tout le moins, des frontières beaucoup plus poreuses, comme en témoigne La *Fanfare for the common man*<sup>2</sup> d'Aaron Copland, s'adressant à Monsieur tout le monde.

Un des composants dérivés des musiques populaires et très présent dans les œuvres de John Adams et de ses compatriotes, relève de la permanence d'une pulsation rythmique très marquée, que le compositeur fait remonter aux musiques de ragtime et de folk (chez Charles Ives), de Jazz (chez Aaron Copland et Georges Gershwin), associée à la musique latine pour Léonard Bernstein, au Jazz cool pour Steve Reich, ou encore au punk pour Michael Gordon. Cette pulsation extrêmement dynamique ouvre d'ailleurs la *Symphonie de chambre*, et lui confère son énergie vitale.

Autre vecteur propice à une large accessibilité, la permanence de la tonalité<sup>3</sup> comme système de référence. À l'exigence de quête perpétuelle de l'inouï prônée par les esthétiques européennes tout au long des deux premiers tiers du XXème siècle, et qui impose de la refouler au rang de vieilleries, le nouveau monde oppose une recherche de communication maximale qui s'appuie sur la familiarité du public vis-à-vis de cet héritage « hors d'âge », *lieu commun* compris comme espace de partage. Le poids de l'histoire pèse sans nul doute moins lourd sur les épaules d'une nation aussi jeune, et lui permet d'entretenir un rapport décomplexé à la tradition.

« Je suis un compositeur de musique tonale. Et, dans mon cas, une tonalité ou un mode procure un certain effet psychologique et émotionnel. C'est en vérité la *relation* d'un ton à l'autre [...] et l'immense pouvoir émotionnel résultant d'une modulation qui m'intéresse. »<sup>4</sup> <sup>5</sup>

---

<sup>1</sup> Extrait du programme de l'Opéra de Lyon pour *The death of Klinghoffer* (1990-91), cité par Béatrice Ramaut-Chevassus, in *Musique et post-modernité*, Que-sais-je ?, PUF, 1998 p.95

<sup>2</sup> A écouter sur <http://www.youtube.com/watch?v=VVD0eUah9x4&feature=related>

<sup>3</sup> Système d'organisation des sons élaboré à l'époque baroque et largement généralisé à l'époque classique de Mozart et Beethoven. Son évolution au cours des XVIIIè et XIXè siècle, caractérisée par une complexité croissante et un tiraillement entre stabilité et démultiplication des dissonances, a conduit à son implosion dont l'un des artificiers, Arnold Schönberg fait figure de précurseur sur la voie de la musique d'avant-garde. Cf chapitre, de Schönberg aux cartoons.

<sup>4</sup> Que l'on pense à l'effet extraordinaire de la seule et unique modulation du Boléro de Maurice Ravel qui survient après une longue plage sur le même pôle.

## Minimalisme

Perçu comme spécifiquement américain, le courant minimaliste<sup>6</sup> qui naît dans les années soixante, découle de cette recherche de simplicité et de communicabilité. Axé sur l'élaboration de processus graduels dont la répétition et le déphasage sont les principaux moteurs, il compte les premières compositions de John Adams parmi ses rangs, deux générations après celle des pionniers Terry Riley et La Monte Young et de leurs émules Steve Reich et Philip Glass. Des titres comme *Shaker loops*<sup>7</sup> ou *Fearful symmetries*<sup>8</sup> révèlent leur appartenance et les multiples boucles du troisième mouvement de la *Symphonie de chambre Roadrunner*, en portent encore témoignage. Cependant, il réfute l'étiquette de minimaliste, ou tout au moins l'idée qu'on réduise son œuvre à cette mouvance, particulièrement en Europe où la commodité des étiquettes assimile souvent les compositeurs américains quels qu'ils soient, et parce que nombre d'entre eux en partagent certaines orientations, à l'esthétique musicale qui semble la plus idiomatique outre-atlantique.

Steve Reich, déclare, parlant de John Adams : « un compositeur prodigieusement doué pour l'orchestre. Je pense que c'est cette virtuosité, souvent accompagnée d'une émotion profondément ressentie, qui touche vraiment les gens. Il a été capable d'associer le type de technique dont Terry Riley, moi-même et Glass avons été à l'origine [...] à la musique romantique de la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle. »<sup>9</sup>

C'est ainsi que ses œuvres peuvent combiner la trépidante pulsation et les accumulations de boucles propres aux musiques minimalistes, à un souffle orchestral et un sens narratif brossé à larges traits hérité des esthétiques de l'ancien monde. À propos de son œuvre *Harmonielehre*, hommage (iconoclaste et ambivalent<sup>10</sup>) au traité d'Arnold Schönberg, il déclare : « je ne développe pas mes matériaux. Je ne travaille pas avec des motifs identifiables. J'utilise de larges blocs puissants – peut-être devrais-je dire images, car je pense que ma musique est d'avantage picturale ou cinématographique qu'elle n'est basée sur le développement ». Ce tiraillement entre minimalisme et narration expressive lui font mériter l'une ou l'autre des étiquettes en « post- » d'aujourd'hui : le post-minimalisme<sup>11</sup> ou le postmodernisme.

## Une esthétique bariolée

Outre une méfiance envers la hiérarchisation des genres, la musique américaine manifeste un goût certain pour le brassage culturel, incarné par ce melting-pot dont la pièce de théâtre éponyme d'Israël Zangwill a fait le ciment des États-Unis, métaphore de l'adhésion à des valeurs communes transcendant les origines variées des immigrants.

---

<sup>5</sup> In *Back to a shadow in the night*, music writings and interviews, Jonathan Cott, 2002, p.164, traduction personnelle. Interview datée de 1985.

<sup>6</sup> Cf dossier Terry Riley p.16, 22 et 23

<sup>7</sup> (loops, proche cousin de looping) signifie boucle, et donc réitération. Pour voir John Adams explorer en répétition (!!) les mécanismes de cette pièce, dans le cadre de *La Jolla Music Society's SummerFest 2002*, consulter <http://www.youtube.com/watch?v=RompnEeeP-g>

<sup>8</sup> À écouter sur <http://www.youtube.com/watch?v=zndcWYtXHVY>

<sup>9</sup> Steve Reich, *Writings on music 1965-2000*, Oxford University Press, cité par Renaud Machart, ibidem.

<sup>10</sup> John Adams entretient une relation paradoxale à Schönberg dont il reconnaît la stature tout en faisant de lui le point de départ des dérives de la musique moderne.

<sup>11</sup> Béatrice Ramaut-Chevassus, *Musique et post-modernité*, Que-sais-je ?, PUF, 1998 p.95

Fréquemment opposé au pape de la musique d'avant-garde en France, Pierre Boulez, fondateur de l'ensemble Intercontemporain, John Adams déclare ne pas comprendre « son obstination dans une conception très étriquée de la musique du XXème siècle, où Sibelius, Chostakovitch et Britten, sans parler du jazz, de la chanson, du rock, sont mis à l'index »<sup>12</sup>.

Faisant fi des cloisonnements, les compositeurs américains puisent leurs matériaux aux sources les plus diverses, musiques populaires de tradition locale (Charles Ives) mais également musiques issues de traditions anciennes ou très éloignées géographiquement (gamelan javanais ou musique indienne chez Steve Reich ou La Monte Young). Abondance et neutralisation des références constitueront à la fin du XXème siècle les outils de la postmodernité<sup>13</sup>.

La musique de John Adams ne cache ni ses filiations ni le rôle essentiel joué par l'appropriation<sup>14</sup> : « Si ma musique résonne avec celle du passé, c'est probablement parce que je ne me suis jamais vraiment senti comme une personnalité d'avant-garde. Mon attitude vis-à-vis de la création consiste plutôt à incorporer dans mes compositions tout ce que j'ai appris et expérimenté du passé. Aucune énergie créatrice ne m'a jamais été insufflée en tournant le dos au passé. » Considérant sa propre musique comme foncièrement impure, il n'hésite pas à parler de « grande poubelle »<sup>15</sup> qui brasse le menu de base minimaliste, des envolées héroïques héritées de Verdi et Wagner, l'énergie rythmique du jazz, le souvenir des fanfares de son enfance et des bribes de ses propres œuvres dans une fermentation créatrice.

### Entre catégories

De même que la multiplicité de ses sources fait de l'œuvre d'Adams un objet protéiforme inclassable, le compositeur lui-même ne se laisse pas enfermer dans le rôle de l'artiste au prix Pulitzer et aux trois Grammy awards. L'irrévérence et l'ironie le préservent du statut sclérosant de compositeur officiel. Lui qui se voit confier l'hommage aux victimes du 11 Septembre (*On the transmigration of souls*, 2002) fut pourtant la cible de virulentes attaques contre son opéra *The death of Klinghoffer*, taxé d'antisémitisme et de prise de position pro-palestinienne à travers une « romantisation du terrorisme ». De Janus, John Adams revendique d'ailleurs le profil : sa musique oscille sans cesse entre euphorie survitaminée et tonalité élégiaque, allégeance et insolence. « Je continue d'être une sorte de Dr Jekyll and Mr Hyde... j'ai des tendances de mauvais garçon, contre lesquelles je ne peux lutter. Certaines personnes considèrent *Grand Pianola*<sup>16</sup> comme une mauvaise blague, et préfèrent *The Wound-Dresser*, mais je ne peux résister à cette polarité »<sup>17</sup>.

Accusé en son temps par un journaliste du New-York Times de « faire pour les arpegges ce que Mc Donald's a fait pour les hamburgers »<sup>18</sup>, il a pourtant récemment conquis une forteresse peu amène envers son esthétique : la scène parisienne qui lui consacrait il y a peu un festival à la Cité de la musique, et ce à l'instigation d'un Boulézien convaincu. Des temples de la musique contemporaine

<sup>12</sup> In Renaud Machart, *John Adams*, Actes Sud, 2004, p.28

<sup>13</sup> Cf dossier générations Bach p.19 (en partie consacré à Arvo Pärt) sur <http://www.orchestre-de-bretagne.com/Ressources-pedagogiques>

<sup>14</sup> Il y a moins lieu de reconnaître Mahler dans mes œuvres, que « l'expérience individuelle, personnelle que fait John Adams, de la musique de Mahler ou de qui que ce soit d'autre ». in Renaud Machart

<sup>15</sup> In Stéphane Lelong, *Nouvelle musique*, Balland 1996 p.21

<sup>16</sup> Pièce accumulant les poncifs dans une insolence et un mauvais goût affichés.

<sup>17</sup> In Renaud Machart *ibidem*, p.25

<sup>18</sup> *Ibidem* p.73

aux bandes originales de jeux vidéo<sup>19</sup>, la musique de John Adams dépasse les clivages et s'impose comme parangon de cette culture omnivore décrite par le sociologue R. Peterson.<sup>20</sup>

## Éléments biographiques

Né en 1947 en Nouvelle Angleterre dans une famille de musiciens amateurs, John Coolidge Adams apprend la clarinette auprès de son père. Ses expériences au sein de la fanfare locale auront une profonde influence sur son style.

1971 Diplômé d'Harvard. Au moment où les jeunes compositeurs américains entreprennent leur voyage de formation dans la vieille Europe, il préfère rester aux USA, méfiant envers les options esthétiques autoritaires de l'ancien monde, et se tourne vers la Californie.

1972 -1982 Enseigne au Conservatoire de San Francisco et fonde en 1978 les concert de « new and unusual Music » ainsi que le non moins éclectique festival « In your ear » un peu plus tard à New York.

Sa production couvre un large spectre de genres, parmi lesquels figurent plusieurs opéras dont le point de départ est ancré dans l'histoire contemporaine, alimentant à l'occasion la controverse. Il entame une fructueuse collaboration avec Peter Sellars à partir de 1985, lui qui avoue n'avoir pas du tout été formé à l'opéra avant d'en écrire !

***I Was Looking at the Ceiling and Then I Saw the Sky*** (1995), Opéra comédie, basé sur le tremblement de terre de Los Angeles en 1994 et dont le titre reprend les termes du récit d'un des témoins de l'évènement.

***The death of Klinghoffer*** (1991), opéra basé sur la prise d'otage du Lauro Achille en 1985, au cours de laquelle un passager américain du paquebot fut exécuté et jeté par-dessus bord.

***Nixon in China*** (1987) s'appuie sur la visite historique du président américain Nixon en Chine, en 1972

***On the transmigration of souls*** (2002), commande de l'orchestre philharmonique de New York, rend hommage aux victimes du 11 Septembre

Plus récemment ***Doctor atomic*** (2005) exploite des documents gouvernementaux déclassifiés ainsi que les poèmes favoris du physicien Robert Oppenheimer, père de la bombe atomique.

Les autres genres abordent les domaines les plus variés en y mixant de multiples références :

Musique religieuse :

oratorio ***El Niño*** (2000), références et citations du *Messie* de Haendel via Stravinsky, mêlées à une inspiration médiévale.

---

<sup>19</sup> Domaine privé John Adams, mars 2010 / musique de Civilization IV, période moderne

<sup>20</sup> Cf note 34

Musique instrumentale et symphonique :

**The chairman dances** : fox-trot, rappelant le début de *Treshing machines* de Copland (écrite pour le film des souris et des hommes) et citant les premières mesures de la *Symphonie en trois mouvements* de Stravinsky

**Guide to strange places** (2001) dont l'inspiration improbable s'appuie sur un guide des lieux mystérieux en Provence, recensant paysages insolites et bestiaires fantastiques suscitant des références à *L'apprenti sorcier* de Paul Dukas et le *Sacre du printemps* d'Igor Stravinsky

**Common tones in simple time** (1979) nappe sonore minimaliste utilisée dans la bande son du jeu Civilization IV<sup>21</sup> dont le titre se souvient de la *Fanfare for the common man* de Copland et des vastes paysages de Californie.

**Shaker loops** pour septuor (1978) ou orchestre à cordes, bande-son du film *Barfly* de Barbet Schröder (1987) et acte d'autonomie par rapport à l'orthodoxie minimaliste. Son mouvement lent en sons voilés figure également au générique du jeu civilization IV

**Grand Pianola music** (1982) pour 2 pianos, voix, vents et percussions, liquidation du minimalisme

**Symphonie de chambre** (1992)

**Hoodoo zephyr** (1993) études pour synthétiseurs

**My father knew Charles Ives** (2003) autobiographie en musique évoquant sa jeunesse baignée par les fanfares de la nouvelle Angleterre rurale, à travers le prisme de l'univers d'Ives.

On observe, à partir des années 1990, une mutation de son langage qui témoigne d'une plus grande complexité harmonique, tournant le dos au minimalisme « pur ». Dès lors il est invité partout dans le monde et sa stature l'impose comme une des figures majeures de la musique d'aujourd'hui.

À ce titre, de nombreux prix (Grammy Awards et Pulitzer, qu'il refuse dans un premier temps) viennent récompenser son œuvre et lui valent d'être élu à l'académie des arts et des lettres en 1997.

---

<sup>21</sup> A écouter sur <http://www.youtube.com/watch?v=KaRWebYmVVM>

## De Schönberg aux cartoons : une musique savamment populaire

Aussi improbable que la « rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie », pour reprendre l'image surréaliste de Lautréamont, la double référence revendiquée par John Adams dans la *Symphonie de chambre* intrigue.

Outre son titre, John Adams emprunte à la *Symphonie de chambre op.9*<sup>22</sup> d'Arnold Schönberg, sa formation pour ensemble d'instruments solistes et son dense contrepoint<sup>23</sup>. Père du **dodécaphonisme**<sup>24</sup> et figure tutélaire de la musique savante moderne du vieux monde, ce dernier est réputé avoir ouvert la voie à une esthétique qui passe pour une des plus hermétiques et élitistes qui soient.



Dans un grand écart stylistique qui fait toujours frémir les commentateurs européens peu enclins aux mélanges des genres, il associe à cet hommage, une référence à l'univers des cartoons américains des années cinquante, suggéré par le titre de son dernier mouvement *Roadrunner*, nom vernaculaire du *Geococcyx californianus*<sup>25</sup>, ce héros à plumes supersonique de la Warner Bros, plus connu en France sous le nom de Bip-bip<sup>26</sup>.

Contrairement à celle de Schönberg qui s'adresse à un public averti, rompu à l'écoute exigeante de pièces de longue haleine nécessitant la maîtrise de nombreux codes esthétiques, la musique de ces dessins animés vise quant à elle une communication immédiate afin d'emporter l'adhésion du plus grand nombre, et plus particulièrement d'un public juvénile non formé. Elle semble s'effacer derrière les péripéties de l'image, quand bien même ses suggestions sonores constituent bien souvent le ressort des enchaînements de séquences visuelles, dans la lignée des *Silly symphonies*<sup>27</sup> imaginées par les studios Disney.



John Adams s'est expliqué sur le choix de ces références en rappelant les circonstances au cours desquelles il fit l'expérience de polyphonie arbitraire :

<sup>22</sup> À écouter sur <http://www.youtube.com/watch?v=jhkytzoQpW4>

<sup>23</sup> Type de polyphonie basée sur le jeu combinatoire de lignes mélodiques. Cf dossier Quintette de cuivres p.16

<sup>24</sup> Pour un complément d'informations sur Schönberg et la révolution dodécaphonique, se reporter aux ressources pédagogiques de la saison 2011-2012 de l'Orchestre de Bretagne, et notamment au dossier consacré à *In C* de Terry Riley, notes 24 p. 15 et 39 p.22

Cf également sur les relations Adams / Schönberg, le chapitre nouveau monde, nouvelles esthétiques p.3.

<sup>25</sup> Petit épisode naturaliste sur [http://www.youtube.com/watch?v=kk2HRrv\\_kqQ&feature=relmfu](http://www.youtube.com/watch?v=kk2HRrv_kqQ&feature=relmfu)

<sup>26</sup> Cette série de cartoons créée par Chuck Jones en 1949 met inmanquablement en scène des courses poursuites effrénées dont les seuls dialogues se résument à de laconiques « Bip Bip » à chaque passage éclair de l'oiseau vélocé. Voir l'auteur dessiner ses caractères sur <http://www.youtube.com/watch?v=3TYByWgSJSM> et en visionner un épisode sur <http://www.youtube.com/watch?v=4YVtC8ORuvo> .

<sup>27</sup> En écouter un épisode sur <http://www.youtube.com/watch?v=jTNJuLXM7tQ>

« Je comptais au départ écrire une œuvre pour enfants qui mêlerait de jeunes voix retravaillées à des instruments acoustiques et électroniques. Mais, alors que je ne m'étais pas encore mis à la tâche, j'ai vécu un de ces étranges moments qui préludent souvent à la création d'une nouvelle œuvre, lorsqu'une évidence s'impose à soi. J'étais à ma table de travail, étudiant la partition de la *Première Symphonie de chambre* de Schönberg, lorsque je m'aperçus que mon fils Sam, alors âgé de sept ans, regardait des dessins animés (les bons, ceux des années cinquante) dans la pièce voisine. Les musiques hyperactives, agressives et acrobatiques qui s'en détachaient se mêlèrent dans ma tête à celles de Schönberg, tout aussi hyperactives, agressives et acrobatiques, et je réalisai soudain ce que ces deux traditions avaient de commun. »<sup>28</sup>

Ainsi les affinités de caractère, transcendant tout clivage esthétique, motivent-elles la confrontation de références a priori antagonistes, qui peut trouver un écho dans un thème cher au cinéma : celui de la rencontre improbable entre deux univers, deux personnalités que tout semble opposer : qu'on songe à *Pretty woman*, *La vie est un long fleuve tranquille* ou plus récemment, *Intouchables*.

Les cartoons de Chuck Jones illustrent eux-mêmes à leur manière, la relation décomplexée entre savant et populaire propre aux créateurs américains, à travers un clin d'œil comique récurrent qui consiste à décliner l'identité des deux personnages selon une taxinomie fantaisiste dans un latin mâtiné d'anglais<sup>29</sup>.

À ces références faut-il ajouter celles issues de l'esthétique de l'entre-deux guerres en Europe, aux couleurs également acides, aux contours mélodiques également anguleux, et toutes contaminées par la vitalité rythmique du Jazz : *l'Histoire du Soldat*<sup>30</sup> d'Igor Stravinsky (1917), *La création du monde*<sup>31</sup> de Darius Milhaud (1923) ou encore la *Petite symphonie de chambre* de Paul Hindemith (1927)<sup>32</sup>.

La première de ces œuvres, mêlant aux sonorités parfois criardes de la clarinette dans l'aigu, le piétinement lourd des basses, les double-cordes rugueuses du violon ou les fanfares truculentes des cuivres, conjugue elle aussi à la fois une trivialité assumée et une écriture très savante.

John Adams, en adepte de l'éclectisme, épouse là un des credo de la **postmodernité**<sup>33</sup>. « Contre les dogmes de cohérence, d'équilibre, de pureté qui ont fondé le modernisme, la postmodernité réévalue l'ambiguïté, le multiple, la pluralité des styles »<sup>34</sup>, ce que la sociologie contemporaine décrit à son tour à travers l'évolution des goûts, en mettant en lumière le passage des classes ayant le plus grand accès à la culture, du statut de « snobs », dont les pratiques culturelles se limitent à la seule

---

<sup>28</sup> Cf les notes de programme des concerts Adams établie par la cité de la Musique à partir du site officiel de John Adams *Earbox*, à consulter sur <http://www.citedelamusique.fr/francais/evenement.aspx?id=10076>.

<sup>29</sup> Consulter sur [http://fr.wikipedia.org/wiki/Bip\\_Bip\\_et\\_Coyote](http://fr.wikipedia.org/wiki/Bip_Bip_et_Coyote) (tableau liste des épisodes), la liste de leurs surnoms farfelus pseudo scientifiques qui brodent des variations grotesques sur le thème de la vitesse.

<sup>30</sup> À écouter sur <http://www.youtube.com/watch?v=aWxLHzBIGd4&feature=fvwrel>.

<sup>31</sup> À écouter sur <http://www.youtube.com/watch?v=cgqXq0es4wc&feature=related> à 5'00 notamment

<sup>32</sup> 5<sup>ème</sup> mouvement (1'00) sur <http://www.youtube.com/watch?v=cWENegFsQgA&feature=relmfu>

<sup>33</sup> Cf chapitre nouveau monde, nouvelles esthétiques et dossier Terry Riley p.22 à 24 <http://www.orchestre-de-bretagne.com/Ressources-pedagogiques>.

<sup>34</sup> Antoine Compagnon, Citations et collage dans l'architecture contemporaine, *L'imitation, aliénation ou source de la liberté*, Paris La documentation française, 1985

sphère savante, à celui d'« omnivores » ignorant les frontières entre sources savantes et populaires<sup>35</sup>.

## Clefs d'écoute

### Caractère

John Adams a souligné les points communs aux diverses références qui irriguent son œuvre, en dépit de leurs esthétiques antinomiques : hyperactivité, agressivité et acrobaties ouvrent et ferment la pièce, en n'accordant un léger répit à l'auditeur que dans le second mouvement. Cette agitation frénétique induit une virtuosité de haute volée qui n'épargne aucun musicien, et ce dès les premières secondes. Les bois traditionnellement volubiles, en particulier la flûte traversière, battent pourtant ici des records de célérité, qui plus est, en explorant tous les registres du grave à l'aigu, y compris les plus inconfortables. Le violon tente de faire oublier qu'il est seul en multipliant les double et triple cordes et en se risquant avec constance aux confins de la chanterelle, sa corde la plus aiguë. Tous les instruments cultivent par ailleurs des lignes mélodiques très accidentées procédant par accumulation d'intervalles distendus (violoncelle, basson et clarinette, Roadrunner 2'56).

Du point de vue rythmique, les difficultés sont de plusieurs ordres : outre sa vitesse déjà évoquée, le flux continu du discours subit de nombreux à-coups dus aux changements fréquents de mesure (Roadrunner 2'56, interruption d'une périodicité à trois temps bien marquée par une seule mesure à quatre temps). Le caractère bancal de l'ensemble, déstabilisant pour les musiciens comme pour les auditeurs, résulte également de l'abondance de rythmes heurtés hérités du Jazz : syncopes et contre-temps rivalisent dans l'art d'éviter l'assise des temps forts, et vont jusqu'à se déconstruire par compression, accélération ou élision (Mongrel airs 2'21 à 2'34). En outre, la stratification de la polyphonie pousse parfois l'indépendance des voix jusqu'à les faire évoluer dans des tempi différents (Mongrel airs à partir de 2'11).

La première indication de jeu de la partition, « shrill » (strident), donne d'emblée le ton de la pièce, et l'inscrit dans le sillage des compositeurs du premier XX<sup>ème</sup> siècle qui vivent dans le bruit et la fureur des villes, une ode à la modernité, comme en témoignent la *Musique de chambre op.24*<sup>36</sup> de Paul Hindemith (1922), *Pacific 231* d'Arthur Honegger<sup>37</sup> (1923), *La fonderie d'acier* d'Alexandre Mossolov<sup>38</sup>, *La symphonie n°2 « du fer et de l'acier »* de Sergueï Prokofiev<sup>39</sup> (1924) ou bien encore les effets « dirty » (sales) du style jungle<sup>40</sup> dans le jazz de la même époque aux États Unis. Rien, dans la symphonie de chambre ni dans les pièces précédemment citées ne semble pouvoir stopper leur implacable mouvement, et Adams a finalement recours à la solution radicale de l'abruptio, une coupure brutale à la fin d'un premier mouvement à l'énergie intarissable. Même son mouvement lent déroule une ligne en perpétuel mouvement.

---

<sup>35</sup> R.Peterson, *Changing Highbrow Taste: From Snob to Omnivore*, *American Sociological Review* vol.61,5 p.900

<sup>36</sup> À écouter associé à un collage de films de Man Ray et Duchamp et René Clair sur <http://www.youtube.com/watch?v=TiEkO5NOBno>

<sup>37</sup> À écouter et voir sur <http://www.youtube.com/watch?v=rKRCJhLU7rs&feature=related> la musique d'Honegger commence à 2'41(essai cinématographique de Jean Mitry).

<sup>38</sup> À écouter sur <http://www.youtube.com/watch?v=-BdurHmMESY&feature=fvwrel>

<sup>39</sup> [http://www.youtube.com/watch?v=HIH\\_0PpHHBA&playnext=1&list=PLDB4580BA3EDC5898&feature=results\\_main](http://www.youtube.com/watch?v=HIH_0PpHHBA&playnext=1&list=PLDB4580BA3EDC5898&feature=results_main)

<sup>40</sup> Écouter *Echoes of the jungle* de Duke Ellington sur [http://www.youtube.com/watch?v=3oy\\_fNrN4-k](http://www.youtube.com/watch?v=3oy_fNrN4-k)

## Formation

La symphonie de chambre se présente, comme son titre le laisse supposer, sous les traits d'une œuvre à mi-chemin du domaine symphonique, en ce sens que toutes les familles d'instruments y sont représentées, et de la musique de chambre, caractérisée par un effectif réduit, en l'occurrence sans doublures : chaque instrumentiste est seul à jouer sa partition.

« Le choix des instruments est grosso-modo le même que celui de [la symphonie de chambre de] Schönberg, bien que la mienne comprenne des parties de synthétiseur, percussion (batterie), trompette et trombone. »<sup>41</sup>

Ci-dessous figure un schéma de la disposition instrumentale préconisée par Schönberg lui-même, auquel on peut comparer (en rouge) les ajouts et substitutions de la *Symphonie de chambre* d'Adams.



\*percussions composées, parmi les instruments à peau, de tambours, toms, timbales, caisse claire, bongos, conga, parmi les bois et métaux, de clave, Woodblock, d'une part, cowbell et cymbale hi hat de l'autre.

## Technique d'écriture

Dans les deux cas, l'écriture destinée à des solistes, recherche moins les effets de masse et de symbiose, que la différenciation des timbres dans un jeu contrapuntique<sup>42</sup> très serré. Si le premier cas de figure permet d'orienter l'écoute selon de grandes directions rendues perceptibles grâce au regroupement des instruments articulant l'espace sonore, le second oppose à la saisie synthétique des événements, le corps à corps de lignes inextricablement entrelacées.

« Pendant longtemps ma musique a été conçue pour des effectifs imposants et a mis en œuvre de larges coups de pinceau sur de vastes toiles. Ces œuvres étaient soit symphoniques soit

<sup>41</sup> Note initiale de la partition, traduction personnelle.

<sup>42</sup> Cf note 23

opératiques, et même celles destinées à des formations plus restreintes comme *Phrygian Gates*, *Shaker Loops* ou *Grand Pianola Music* ont été essentiellement des laboratoires du pouvoir acoustique de sonorités traitées en masse. J'ai toujours éprouvé des difficultés à écrire de la musique de chambre, du fait de sa polyphonie inhérente et de son partage démocratique des rôles. Mais la symphonie de Schönberg m'a fourni une clef pour emprunter cette voie, et cela, en me suggérant un format dans lequel les poids et les masses de l'œuvre symphonique pouvaient se marier avec la transparence et la mobilité d'une œuvre de chambre. »<sup>43</sup>

Ces deux types de polyphonie peuvent être compris par le biais d'un équivalent visuel, que je puiserai dans un domaine à priori très éloigné de la musique, mais qui de façon analogique, doit trouver des solutions à la gestion de l'un et du multiple. Prenons le cas d'un tapis : il est constitué d'une multitude d'éléments linéaires minuscules, fils de laine ou autre matériau, combinés de telle sorte à ne former qu'une seule et même surface. En l'occurrence, chacun des mouvements de la *Symphonie de chambre* d'Adams partage avec le tapis, ce caractère de continuité que n'interrompt aucune césure. On pourra toujours trouver des zones de texture moins épaisse en guise de transition entre leurs différentes sections, nulle respiration « collective » ne vient suspendre le continuum sonore ou textile.

Les deux tapis ci-dessous<sup>44</sup> offrent un équivalent visuel, d'une part de cette polyphonie symphonique décrite par Adams, comme « brossée à larges coups de pinceau » mêlant des sonorités « traitées en masse », d'autre part du contrepoint, résultant d'un entrelacs complexe de lignes, à la base des œuvres d'Adams



Schönberg.

Celui de gauche, un *ala kiiz* du Kirghizstan utilise le feutre, obtenu à partir de laine compressée, pour former des figures homogènes et distinctes les unes des autres par leur forme et leur couleur. Leur agencement est rythmé par la répétition et permet une saisie globale. Ainsi les filaments du matériau de base se fondent en unités plus larges (ornements bleus, carrés oranges, fond rouge), chacun renonçant à un mouvement autonome.

Celui de droite, un *boucherouite* berbère du Maroc, est obtenu par tissage de multiples fils de couleurs différentes. Il donne à voir un processus en perpétuel renouvellement au sein duquel il est difficile d'isoler des figures, de même que le contrepoint d'Adams ne propose pas de thèmes à proprement parler, mais des motifs imbriqués les uns aux autres, passant parfois au premier plan pour disparaître aussitôt, engloutis par le mouvement contrapuntique général. Chaque ligne semble suivre un mouvement propre, indépendant, s'autorisant parfois des cheminements parallèles (en bas à gauche ou en haut à droite) qui zèbrent la surface du tapis, tout comme surgissent de la masse

<sup>43</sup> Site officiel John Adams, *Earbox* : <http://www.earbox.com/W-chambersymphony.html>

<sup>44</sup> Sources : <http://www.haliegallery.com> et <http://www.tumar.com>

sonore du premier mouvement de la Symphonie de chambre, des gammes ascendantes ou descendantes associant plusieurs instruments<sup>45</sup>.

Si l'œil peut toujours s'accorder une pause, en détournant le regard vers une surface moins saturée (dans le cas du tapis : une porte, un pan de mur vide, un plafond) ou, si tout son horizon est recouvert de tapis, en fermant les paupières, il en va autrement de l'oreille qui ne peut échapper à une source sonore continue qu'en fuyant au loin ! L'audition de la symphonie de chambre génère ainsi une sensation proche de la plongée en apnée dans un maelström sonore dont on ne se repose qu'à la fin du dernier mouvement.

## Citations

Phénomène incontournable de l'esthétique du XX<sup>ème</sup> siècle, si conscient du poids de la mémoire, et de la postmodernité en particulier, la citation constitue « le symptôme engagé d'une musique qui souhaite briser l'interdiction du souvenir. »<sup>46</sup> C'est avec affection que John Adams, comme de nombreux contemporains, se tourne vers les musiques du passé, et incorpore, dans un recyclage nourricier le souvenir de tout ce qui a pu marquer<sup>47</sup>. Une nouvelle parenthèse textile nous permettra d'illustrer à la merveille ces techniques compositionnelles de remémoration qui de citation au collage font dialoguer présent et passé. Observons donc un dernier type de tapis<sup>48</sup> connu sous l'appellation de *Khotan*, ville de l'ancien Turkestan. De même qu'il combine en un patchwork coloré des motifs originaires d'Asie centrale et de Chine et prélevés sur des tapis préexistants, le compositeur cite de façon plus ou moins distanciée :



- le violon grinçant tout droit issu de la marche initiale de *l'Histoire du soldat* de Stravinsky (Mongrel airs 0'07 et 6'23)<sup>49</sup>
- des bribes de cadence de violon tour à tour monodique et polyphonique tirées de la *Sonate pour violon seul* de Bartok<sup>50</sup> (Roadrunner 3'51<sup>51</sup>)
- la superposition de gammes sur une scansion immuable de percussion, ou le surgissement d'un motif swingant de clarinette, en droite ligne de la *Création du monde* de Milhaud<sup>52</sup> (Mongrel airs, respectivement à 0'31 et 1'03)
- une citation littérale de la Symphonie de chambre de Schönberg<sup>53</sup> (Roadrunner 5'44) ou encore son contrepoint de motifs graves débridés et de ponctuation au rythme se dérèglant peu à peu (Mongrel airs 4'18), figure également récurrente des musiques de dessins animés.
- Un souvenir très net d'outils compositionnels baroques revisités par Stravinsky dans son *Octuor pour vents*: la basse-continue et le choral (Aria with walking-bass).

<sup>45</sup> Cf les flèches figurant sur le plan partiel de *Mongrel airs* p.13.

<sup>46</sup> Béatrice Ramaut-Chevassus, *Musique et postmodernité*, Que-sais-je, P.U.F. p.44. L'interdiction du souvenir fait référence aux esthétiques d'avant-garde qui entendent faire table-rase du passé.

<sup>47</sup> Cf chapitre note 14

<sup>48</sup> Source : [http://www.berber-arts.com/berber/index.php?option=com\\_content&task=view&id=49&Itemid=85](http://www.berber-arts.com/berber/index.php?option=com_content&task=view&id=49&Itemid=85)

<sup>49</sup> Cf note 30 début

<sup>50</sup> Cf <http://www.youtube.com/watch?v=W1UjSXneB3E&feature=related> à 0'47

<sup>51</sup> Toutes les références chronométriques se rapportent à l'enregistrement du Schönberg ensemble. Cf note 55

<sup>52</sup> Ecouter l'original sur <http://www.youtube.com/watch?v=cgqXg0es4wc&feature=related>, à 4'29 et 5'00.

<sup>53</sup> <http://www.youtube.com/watch?v=jhkytzoQpW4> à 0'27 et de 2'25 2'40

- Des riffs syncopés hérités du jazz (Roadrunner 1'41)
- Des réminiscences de musique de dessins animés : celle des Disney Silly symphonies, *The country cousin*<sup>54</sup>, des séries *Ren and stimpy*, ou *Roadrunner and the coyote*.

## Structure

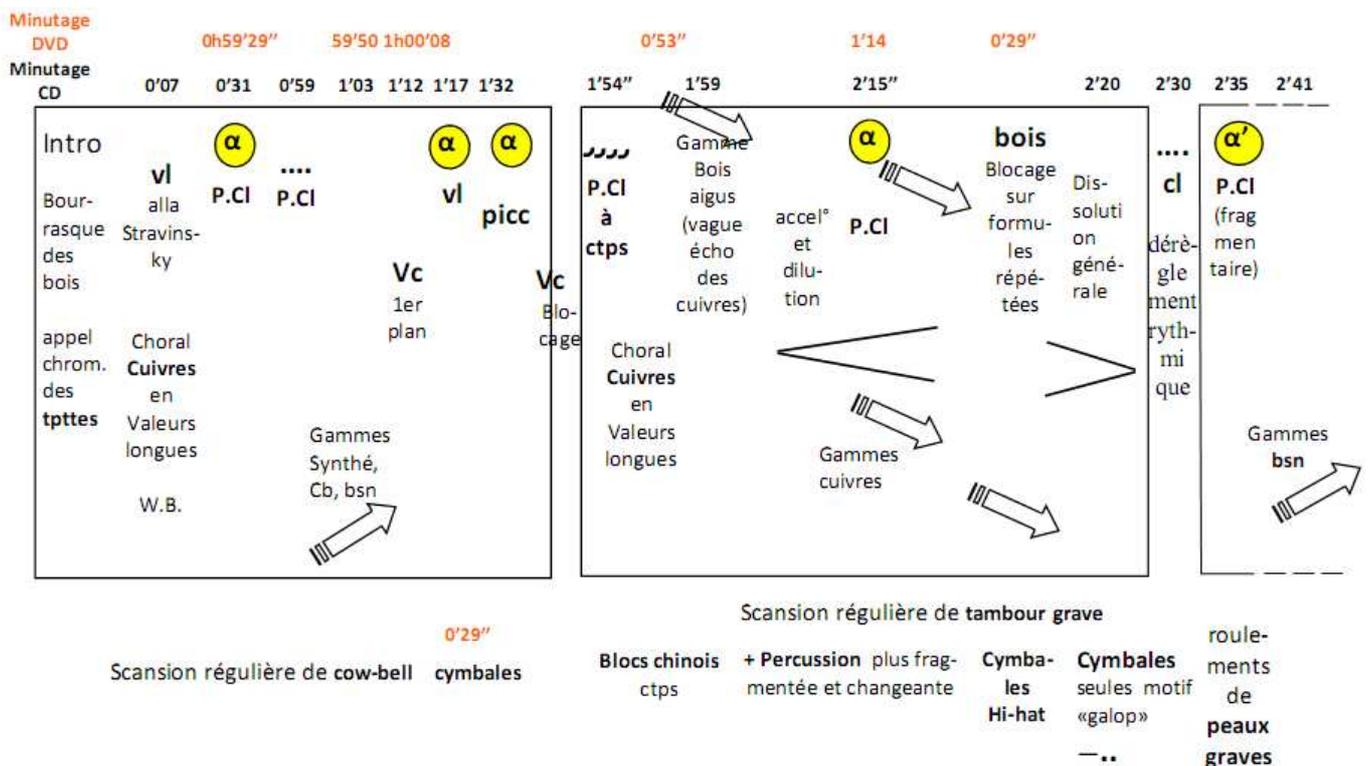
Trois mouvements **Mongrel airs**, **Aria with walking bass**, **Road runner** composent la symphonie de chambre, alternant tempi rapide et lent.

Le titre original du premier, "*Discipliner et punir*", était emprunté à une réflexion sur la coercition des corps du philosophe Michel Foucault : de fait la virtuosité extrême exerce une contrainte forte sur celui des musiciens ! Il a cédé la place aux **Mongrel airs**, ou airs bâtards, pied de nez du compositeur aux reproches d'un critique qui trouvait que sa musique manquait de bonnes manières.

Construit d'un seul tenant, ses articulations sont difficilement perceptibles dans le flux contrapuntique ininterrompu. Il est toutefois possible de constituer un répertoire de motifs récurrents qui s'entrecroisent se superposent, et permettent de repérer quelques jalons :

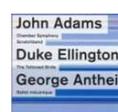
- les double-cordes rageuses puisées dans *l'Histoire du soldat* de Stravinsky (0'07)
- la mélodie de choral en valeurs longues des cuivres planant au-dessus des rythmes frénétiques des autres instruments (0'13)
- le motif syncopé de la petite clarinette qui voyagera ensuite de timbre en timbre (α 0'31)
- les séries de gammes tour à tour ascendantes ou descendantes, lentes ou rapides (1'03).

Une amorce de plan permettra de visualiser l'imbricatio des différentes couches de la polyphonie.



Lecture du plan : de gauche à droite, selon les indications temporelles basées sur le DVD ou le CD de

<sup>54</sup> Cf note 27, musique Leigh Harline



référence<sup>55</sup>

- Les différentes sections apparaissent dans des cadres séparés par les transitions, le cas échéant.
- Le minutage sur DVD indique l'apparition à l'image des éléments mentionnés.
- Les interventions des instruments sont grosso-modo disposées en fonction de leur registre : instruments les plus aigus en haut, les plus graves en bas, à l'exception de la percussion qui figure à l'extrémité inférieure.
- Seules sont indiquées les apparitions d'éléments nouveaux, leur prolongation n'est pas représentée.

Table des abréviations		
Bsn : basson Cb : contrebasse Chrom.: chromatisme Ctps : contre-temps	P.Cl : petite clarinette Picc.: piccolo Synthé : synthétiseur Tb : trombone	Tppte : trompette Vc : violoncelle VI : violon W.B. Walking bass

### Aria with walking bass

Ce deuxième mouvement propose un interlude plus détendu entre deux séquences frénétiques. Son titre à lui seul annonce une double référence : à l'univers de la musique baroque d'une part, grâce au terme **aria**, emprunté à l'italien, qui désigne un air, ou mélodie accompagnée, et à celui du jazz en convoquant une **walking-bass**, c'est-à-dire, une ligne d'accompagnement mélodique égrenant une guirlande de notes à intervalle régulier. Cette technique n'est d'ailleurs pas étrangère à la musique baroque, et remplit le même office sous le nom de continuo (ou basse continue). Il suffit de comparer ci-dessous une walking-bass<sup>56</sup> et un continuo<sup>57</sup> pour mesurer à quel point leurs fonctions sont proches. Il n'est pas jusqu'aux chiffres accompagnant les notes et codant les accords à plaquer au-dessus des dites basses qui ne leur soit communs.

Ex.1 walking-bass

Ex.2 continuo

Continuo.

Par delà les époques, les styles de références de ces deux techniques cultivent un air de famille si prononcé qu'il n'est pas rare de voir un musicien de jazz s'emparer d'un morceau baroque pour

<sup>55</sup> CD : enregistrement du Schönberg ensemble, direction Reinbert de Leeuw, 2004

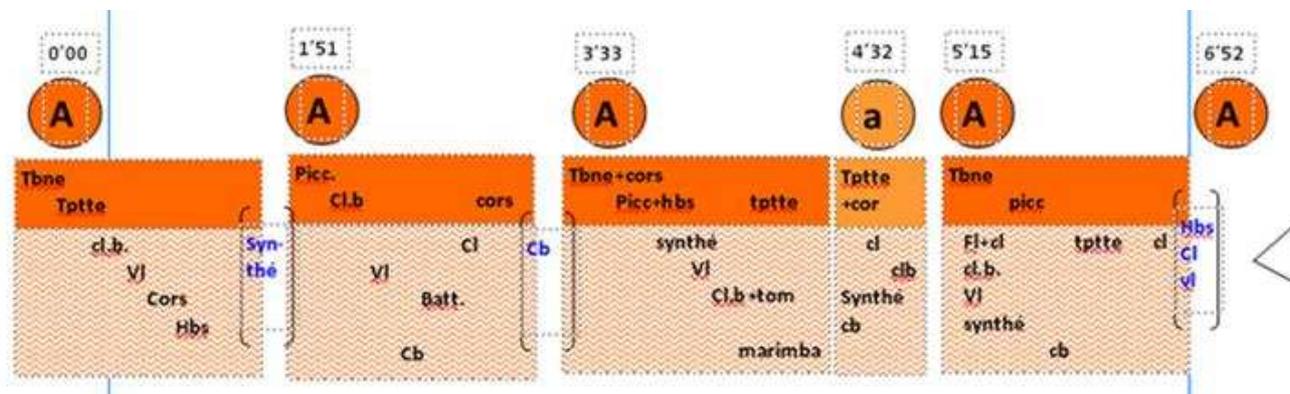
DVD : John Adams : a portrait and a concert of modern American music, Bob Cole, Ensemble Intercontemporain, direction David Jeffcock, 2000

<sup>56</sup> Exemple emprunté à J.J. Rebillard sur <http://www.jjrebillard.com/actualites/bass.walking-bass.208.htm>

<sup>57</sup> Début de la sonate BWV 1034 de J.S. Bach pour flûte et continuo.

l'adapter à son propre style, sans dénaturer l'original, en vertu de leur caractère commun de continuum dynamique.<sup>58</sup>

La structure du mouvement consiste en une réinterprétation de la même séquence sous des formes variées, comme une procession dont le rythme lent et altier des instruments de premier plan jouant **A**, serait à plusieurs reprises rejoint par une cohorte bariolée d'instruments hoquetant à contre-



temps ou s'obstinant sur des formules répétées. Le thème A, qui se détache nettement de la mêlée grâce à son timbre (le plus souvent celui du trombone) ainsi que son rythme en valeurs longues, à la manière d'un choral<sup>59</sup> planant au-dessus d'une polyphonie baroque, fait l'objet d'un traitement en imitation comme dans un canon souple, où le deuxième instrument répète ce qu'a énoncé le premier avec un certain délai : deux techniques qui ancrent bien cet extrait dans le souvenir de la musique du passé. Les transitions sont assurées par des épisodes de texture allégée et de mouvement globalement descendant, comme vidés de leur énergie (synthétiseur 1'38, batterie et violon 2'51, contrebasse 3'30). De même c'est par épuisement que le mouvement s'achève, ne laissant s'éparpiller que quelques bribes de roulements de percussion, de trilles de clarinette ou de trémolos de violon.

## Roadrunner

L'auditeur replonge illico dans le brouhaha du premier mouvement avec le finale. Plus imprégné encore de rythmes bancals, chaloupés, strié de motifs répétés en boucle (hérités à la fois de Stravinsky et des minimalistes), il fait également office de récapitulation paroxystique en réinjectant des fragments déjà entendus dans le mouvement initial. Il s'agit sans doute du passage le plus inspiré par l'univers hyperactif des dessins animés basés sur les courses poursuites. Un solo virtuose de violon vient toutefois interrompre et articuler le cours (à 3'35), soutenu par le seul frissonnement du tambourin, qui semble encourager, comme le roulement de caisse claire au cirque, des prises de risque spectaculaires. Lui succède une parenthèse massive et instable mélangeant les timbres hybridés de synthétiseur et d'instruments des abysses de l'orchestre (contrebasse et basson) aux

<sup>58</sup> Comparer dans le film les triplettes de Belleville le prélude en dom de J.S. Bach et son arrangement jazz <http://www.youtube.com/watch?v=9cC02zLOPI8> ; [http://www.youtube.com/watch?v=Mv9Is\\_Vz5gM](http://www.youtube.com/watch?v=Mv9Is_Vz5gM)

<sup>59</sup> Chant protestant en plusieurs sections, dont les contours mélodiques et rythmiques simplifiés en permettent l'interprétation par les fidèles lors de l'office. Il fait l'objet de maintes variations dans le répertoire des compositeurs germaniques, et de J.S. Bach au premier chef, l'une d'entre elles consistant à le dilater dans le temps grâce à une démultiplication (ou augmentation) proportionnelle de ses valeurs, ce qui lui confère ce caractère serein hors du temps.

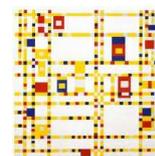
rythmes saccadés. Le reste de la formation attend de réintroduire ses échanges étourdissants de gammes fusant de part et d'autre, pour déboucher sur la citation littérale d'un des motifs de la *Symphonie de chambre* d'Arnold Schönberg qui donne un coup d'arrêt à la pièce en un saisissant cut de cinéma débouchant sur le vide.

## Les yeux écoutent : littérature jeunesse et musique

**New-York en pyjaramama**, Frédérique Bertrand, Mickaël Leblond, éditions du Rouergue, 2011

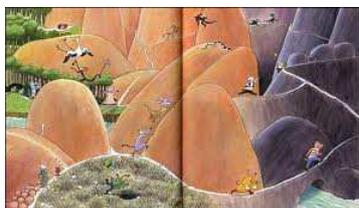


Inspirés d'un tableau de Mondrian, *Broadway Boogie-Woogie* les auteurs ont redonné vie à une technique d'animation ancienne, l'ombro-cinéma qui permet d'imprimer un mouvement à l'image en déplaçant une plaque de rhodoïde strié sur les double-pages de l'album. Comme par magie les quartiers de Broadway s'animent : le grouillement des avenues succède au clignotement des néons et le vertige naît du tournoiement de spirales et d'engrenages en tous genres, dans une effervescence



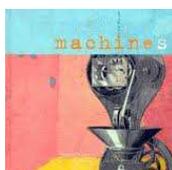
urbaine dont la traduction par un graphisme un peu désuet et l'animation à l'ancienne apporte ce petit parfum de nostalgie qui n'est pas absent des réminiscences de musiques de cartoons dans l'œuvre d'Adams de même que s'y conjuguent vitesse et énergie. Une démonstration de cette mise en mouvement est consultable sur <http://www.youtube.com/watch?v=5SWVRBFQ3RM>, ainsi qu'une petite visite guidée dans les coulisses de sa création à l'adresse ci-dessous : <http://www.revuedada.fr/f/index.php?sp=zoomagenda&id=119&PHPSESSID=c7e35eb716e33cfa0946527b241d9876>

**La course au gâteau**, Thé Tjong-Khing, éditions Autrement, 2006



Cette narration visuelle développe une situation initiale basique : une course poursuite impliquant un couple de chiens et deux rats voleurs de gâteau. La mise en séquence des double-pages illustrées à bord perdu (sans marges) déploie un ample travelling latéral ininterrompu qui fait au fil des pages, serpenter le chemin à travers un décor de bois et de vallons. Le contrepoint de péripéties parallèles apparaissant et disparaissant au gré des sinuosités de leurs routes entremêlées ainsi que leur rythme haletant donnent à voir un mouvement polyphonique semblable à celui qui gouverne *Mongrel airs* et *Roadrunner* d'Adams. Digne des épisodes les plus jubilatoires de *Bip-Bip et le coyote*, ce récit très cinématographique impose, comme son équivalent musical, une lecture/écoute très attentive aux répétitions à distance des motifs qui jalonnent la course au gâteau autour de la trajectoire principale. Ou plutôt, des lectures, car une seule ne suffit pas à comprendre les interactions complexes régissant la polyphonie. Tel élément passé inaperçu, explicite le comportement ultérieur d'un des nombreux acteurs impliqués, et permet in fine de reconstituer l'intégralité des parcours entrelacés, de la même manière qu'on édite les parties séparées d'une partition polyphonique à partir du conducteur du chef d'orchestre.

**Machines**, Chloé Poizat, éditions du Rouergue 1999

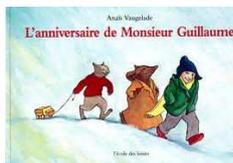


Catalogue du concours Lépine dans sa version surréaliste : les inventions les plus loufoques combinent rouages, ressorts et engrenages dans une ode à la machine et au mouvement, tant des mécanismes que de la matière grise. Le principe du collage

d'éléments préexistants issus de catalogues imprimés au parfum rétro, fait écho aux multiples références voire citations qui nourrissent la Symphonie de chambre. Un survol des principales pages est proposé sur le site de l'auteur à consulter à l'adresse suivante :

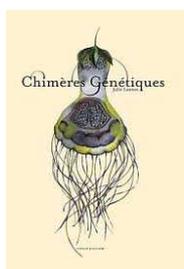
<http://www.chloepoizat.com/index.php?/news/machines/>

### **L'anniversaire de Monsieur Guillaume**, Anaïs Vaugelade, École des loisirs 1996



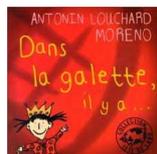
Cet album adopte la structure répétitive et accumulative du conte en randonnée : un personnage (Monsieur Guillaume) en route pour son repas d'anniversaire, rencontre tour à tour divers animaux qui lui emboîtent le pas, chacun apportant au défilé sa propre touche sonore : le rat qui fume couine, la poule sur son mur caquette, le chat grognon répare son camion, le cochon d'hiver coupe des bruyères tandis que le grand loup rôde et rêve... du gâteau au chocolat que lui préparait sa maman. Le rythme des pas scande cette randonnée, au même titre que la walking-bass imperturbable de l'aria du même nom. De même, le processus d'accumulation en évoque les superpositions contrapuntiques successives : chorals des cuivres en imitation, claudication de la clarinette, frissons du violon ou sonnerie des cors. La description du brouhaha final « ils parlent tous en même temps : croûte de gruyère, pudding de blé, tarte aux lardons, pommes de terre, gâteau fondant et joli pâté » appelle un équivalent sonore, qu'incarne bien le foisonnement proliférant des fins de séquence de ce deuxième mouvement de la *Symphonie de chambre* (entre 4'00 et 4'10 par exemple).

### **Chimères génétiques**, Julie Lannes, L'atelier du poisson soluble, 2011



Rêverie poético-scientifique sur l'hybridation par modification génétique, proposant en pleine page, de splendides illustrations aux confins de l'animal et du végétal. Cette galerie de chimères répond à la rencontre improbable entre les musiques de Schönberg et de cartoons américains, de même qu'elle éclaire la nature même du travail de l'orchestrateur, qui s'applique, en associant différents timbres instrumentaux, à faire naître de nouveaux êtres sonores, telle la sirène mi-synthétiseur mi-contrebasse mi-basson (*Roadrunner* 4'29).

### **Dans la galette il y a**, Antonin Louchard, Moreno, éditions Thierry Magnier, 1999



Une clé à molette, une fourchette, une amulette, une brouette... tout est dans la galette ! Travail là encore sur un principe d'accumulation éclectique allant crescendo (couplé avec la réduction progressive de la galette au fur et à mesure de sa dévoration) et qui entrechoque les références, pourvu qu'elles riment, peu ou prou, avec galette : ainsi l'inventaire à la Prévert fait se côtoyer dans une mise en abyme malicieuse un poète (via la couverture de l'anthologie « *Le Prévert* » des éditions Mango), une tourniquette (celle de Boris Vian dans *La complainte du progrès*) ou encore l'affiche du film *Jour de fête*, de Tati. Cette esthétique du bric-à-brac, qui rejoint celle des œuvres de John Adams, résulte également d'un mélange iconoclaste des sources graphiques : peintures originales, collage de vieux catalogues, ou photos plus ou moins kitsch. Cultures populaires et savantes s'y mêlent avec délices.

## Pistes bibliographiques

Renaud Machart, *John Adams*, Actes Sud, 2004

Renaud Machart, *The John Adams reader*, Amadeus press, 2006

Edward Strickland, *American Composers: Dialogues on Contemporary Music*, Indiana University Press, 1991

Edward Strickland, *Minimalism, origins*

Revue classica 1999 interview Karol Beffa cf. RM p.34

John Adams, *American classic*, David Jeffcock, DVD

Geoff Smith, Nicola Walker Smith, *New voices, American composers talk about their music*, Amadeus <press, 1995