

DRONE, MINIMALISME, AMBIENT...
Perspectives écologiques

GUIOT Vincent
n°10277073

PLAN

Intro

I Corporalité

- 1) Performance des musiciens
 - a) Vivre la durée
 - b) Le jeu instrumental
 - c) Recherche d'une vocalité
- 2) Au delà des oreilles
 - a) Ressentir le son
 - b) Bouger pour mieux écouter
 - c) Vers une introspection totale

II Ecoutes & Entités

- 1) Le temps de l'écoute
 - a) On a rien sans rien
 - b) L'écoute lacunaire
 - c) Musique et temps vécu
- 2) Approfondir la perception
 - a) Découverte de l'intérieur du son
 - b) Les effets psycho-acoustiques
 - c) Découverte d'un lieu
- 3) Une écoute autonome et déculpabilisée de l'auditeur
 - a) Autonomie
 - b) Déculpabilisation
 - c) Remise en cause du « Compositeur »

III Spiritualité

- 1) Le dépouillement du minimalisme
 - a) Religions et croyances
 - b) Limitation des moyens
 - c) L'expérience du présent
- 2) L'expérience du Sublime
 - a) Symboles
 - b) Rejet d'un « *ego*-centrisme »
 - c) Recherche d'un « *eco*-centrisme »

Conclusion

A l'heure des immenses plateformes internet de téléchargement, des numérisations en masse de musiques introuvables, de l'accélération de la vie et de la consommation, de nombreuses questions se posent quand aux mutations de l'écoute, du partage, du faire la musique. Parallèlement à cela, nous constatons que les musiques longues, lentes et immersives telles que la *drone music*, la musique minimaliste américaine ou encore l'*ambient* sont particulièrement au goût du jour. Je pense par exemple aux concerts d'Eliane Radigue affichant complet alors qu'à peine 5 ans en arrière celle-ci était méconnue du public. Je pense également aux nombreux groupes florissant sur les réseaux sociaux et dédiés exclusivement à ces musiques, laissant apparaître une forte activité de la part de jeunes compositeurs, issus aussi bien des classes d'électroacoustiques que des milieux autodidactes de la musique électronique. Même s'il serait trop fort de parler d'un "revival", nous constatons que cette musique à plus que jamais un intérêt pour son public, qui semble gagner en amateurs.

Il s'agit ici donc de proposer une première lecture de ces musiques, imprégnée d'un regard écologique au sens défini par Félix Guattari, à savoir d'une écologie à la fois sociale, environnementale et de l'esprit. J'aborderai pour cela les thématiques de la corporalité chez le musicien et l'auditeur, le rapport particulier entre l'écoute de soi, du son et du lieu à travers notamment la question du temps, et enfin la dimension spirituelle dans le discours des compositeurs.

Mélanger *Drone*, minimalisme et *ambient* ne signifie en aucun cas que ces musiques sont forcément portées par les mêmes convictions ou savoir-faire ; mais il me semble judicieux de tenter d'effectuer des parallèles entre ces styles, notamment si l'on se place du point de vue de leur réception : une écoute lacunaire, la perception d'un temps dilaté, l'immersion dans une continuité sonore, etc. De plus, il est vrai que les étiquettes viennent souvent à se confondre, si l'on regarde par exemple du côté des noms et contenus un peu "fourre-tout" des groupes liés à ces musiques que l'on trouve sur les réseaux sociaux. Je citerai par exemple "D.S.B.M / NOISE / DRONE / AMBIENT / EXPERIMENTAL / BLACK METAL / DOOM" ou encore "RadioNihilist (Ambient Noise Experimental Drone Glitch)". Enfin, le rapprochement entre la *Drone music* et la musique minimaliste américaine - en particulier la musique répétitive - n'est pas nouveau. Les principes invoquées par ces deux "styles" sont issues de la même technique de répétition d'une cellule sonore : pour la *drone music* une *micro*-cellule à l'échelle de l'oscillation ondulatoire, pour la musique répétitive une *mezzo*-cellule à l'échelle de la note ou du motif mélodico-rythmique.

Avec cette *Drift Study* électronique d'un radical dépouillement sonore conçue par La Monte Young en 1966, nous avons, sinon la quintessence, du moins la clé du fonctionnement fondamental de toutes les musiques dites « minimalistes » quelles qu'elles soient. Le principe auditif de la répétition est le fils de celui de ce type de son continu : les ondes périodiques de la *Drift Study* sont, d'entrée de jeu, structurellement répétitives. Dans tous les cas, que ce soit chez Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass et les autres, il sera fondamentalement question de retenir l'attention de l'auditeur par une structure formelle de réitération en « trompe-l'oreille » tandis que peu à peu, par le jeu de hauteurs sonores venant et revenant sans cesse quel que soit leur distribution cyclique, des effets psychoacoustiques, voire parfois carrément psychophysiques, s'exercent sur ce dernier.¹

1 CAUX Daniel, *Le silence, les couleurs du prisme & la mécanique du temps qui passe*, Editions de l'éclat, Paris, 2009, 400 p.

I Corporalité

1) Performance des musiciens

a) Vivre la durée

Pour mon travail, l'idée d'une installation à long terme est certainement la meilleure. Il est impossible pour moi d'aller de concert en concert en des endroits différents car il me faut une semaine pour m'installer et si je ne jouais qu'une seule soirée, personne n'aurait le sens du temps, il serait impossible de ressentir tout à fait l'effet de mon travail.²
La Monte Young

Difficile de s'intégrer dans l'industrie musicale événementielle avec des œuvres prévues pour durer plusieurs jours. Or, pour des artistes comme La Monte Young il n'est pas concevable d'imaginer leur musique autrement. Prendre le temps, s'installer dans un lieu pour le vivre, l'expérimenter dans la durée est une conception propre à ces compositeurs. Le concert n'est plus envisagé de manière fugace mais beaucoup plus étendue, en étant vécue à travers les différents états de fatigue, de conscience du musicien. Il y a dans ce cas un important don de soi du musiquant qui choisi de vivre la musique à travers une durée d'exécution longue et qui inévitablement le conduit dans des moments de fatigue plus ou moins intenses.

b) Le jeu instrumental

A ce propos il serait intéressant d'évoquer les "performances" du pianiste-compositeur-plasticien Charlemagne Palestine. Si j'utilise le terme de performance c'est bien parce qu'on le retrouve régulièrement dans les articles décrivant ses prestations *live*. Ce n'est sûrement pas un hasard dans la mesure où la durée de ses apparitions sur scène dépend le plus souvent de sa conduite physique. La répétition extrême d'une même touche de piano pendant des heures le conduit en effet bien souvent à arrêter sa prestation pour cause d'épuisement physique ou de blessures aux doigts. S'il ne semble ici pas être question d'un quelconque masochisme, il est cependant certain que la jouissance de la musique à travers l'endurance du corps est présente.

Le jeu instrumental est souvent mis en avant par les compositeurs minimalistes. C'est ainsi par exemple qu'Eliane Radigue décide d'abandonner la musique électronique pour se consacrer entièrement à l'écriture de pièces pour instruments acoustiques depuis 2002, ou encore que Steve Reich annonce fermement après ses premiers essais électro-acoustiques se dévouer entièrement au jeu instrumental. Endurer le processus corporellement afin de pouvoir le transmettre semble être ici, dans bien des cas, un paramètre essentiel.

c) Recherche d'une vocalité

Si le jeu instrumental est bien souvent recherché lors des prestations *live*, un retour à la voix est également fréquent. C'est le cas de La Monte Young qui fini, dans son *Theatre of eternal music*, par délaissé le saxophone au profit du chant déjà pratiqué d'ailleurs par sa compagne Marian Zazeela ; ou encore de Charlemagne Palestine qui n'hésite pas à entonner de longues incantations pendant ses performances³. Ces actes ne me semblent pas anodins dès lors que l'on comprend l'importance du rapport au corps de ces artistes-performeurs. Ainsi, la voix permettrait peut être de revenir de manière plus directe à une expérience intime de mise en vibration de son propre corps.

Enfin, chez Terry Riley, si la voix n'est pas à chaque fois mise à contribution elle est cependant toujours présente d'une manière ou d'une autre :

Quand on joue de l'orgue avec le sentiment de chanter, l'orgue fini par chanter⁴

2 YOUNG La Monte, in CAUX Daniel, *Le silence, les couleurs du prisme & la mécanique du temps qui passe*, Editions de l'éclat, Paris, 2009, p. 88

3 Ex : PALESTINE Charlemagne, CONRAD Tony, *An Aural Symbolic Mystery*

4 RILEY Terry in CAUX Daniel, *op cit.* p. 98

2) Au delà des oreilles

a) Ressentir le son

Une autre manière propre à La Monte Young pour rentrer dans le son est de le rendre si dense et intense qu'on a pas d'autre choix⁵

La Monte Young est bien connu pour ces concerts au volume sonore à la limite du supportable. Le son doit entrer en résonance avec les différentes parties du corps, mais pour cela, il nécessite d'être amené à des niveaux d'intensité particulièrement élevés. Les oreilles ne sont donc pas laissés seuls dans leur rôle de véhicule du phénomène sonore. Tout le corps doit vibrer et selon les moments, plus à tel endroit qu'à tel autre. On pourrait peut-être voir dans cette volonté, outre celle de l'immersion totale du public sur laquelle on reviendra, un certain intérêt pour l'idée d'une thérapie par le son, un avant-goût de la musique *New Age* qui s'aventurera sur ce terrain une décennie plus tard. Bien entendu, exceptés certains compositeurs comme David Rosenboom et sa *Brainwave music*, le son comme thérapie reste le plus souvent à l'état d'hypothèse et de fantasmes et ne constitue que très rarement le projet même de composition.

Ces chants m'ont valu un très joli courrier d'Albuquerque, d'un visiteur médical qui avait acheté le disque et s'était arrêté au bord de la route. Avec cette musique, disait-il, on n'a plus besoin de mes médicaments.⁶ (A propos des 5 *chants de Milarepa*)

La Monte Young, au contraire, choisit dans le son les fréquences ou les combinaisons de fréquences qui sont susceptibles d'être les plus favorables au bien-être de l'homme et il tient à ce que les effets qu'il recherche soient ressentis de façon concrète par celui-ci : « Si les gens ne sont pas transportés au ciel, dit-il, j'ai le sentiment d'avoir échoué. »⁷

b) Bouger pour mieux écouter

Dans chacun des coins de la pièce, est disposé un long et imposant caisson noir. De chacun d'eux semble sortir une fréquence, un drone électronique qui emplit la pièce et qui, selon l'endroit où l'on se place change de tonalité. Cette musique emplit la pièce, envahit le corps se révèle très physique puisqu'elle se meut et change dans les oreilles du visiteur selon les mouvements du corps. L'endroit idéal pour se perdre et méditer, au milieu de la vitesse de New York. (A propos de la *Dream House*)⁸

La *drone music* est connue pour créer des écarts de perceptions selon son positionnement dans le lieu de diffusion. Cette étrangeté acoustique est due au phénomène d'onde stationnaire, résultant de la propagation simultanée dans des directions différentes de plusieurs ondes de même fréquences, dans le même milieu physique. Selon le point observé, les vibrations produites par les différentes ondes s'additionnent (on parle de « ventres ») ou se compensent (on parle de « noeuds ») de manière partielle ou totale. Ainsi, l'expérience de l'onde stationnaire présente dans ces musiques aux masses spectrales toniques et continues, est d'abord une expérience individuelle puisque chacun perçoit différemment des autres et peut expérimenter sa propre perception par sa mobilité dans l'espace. Le corps de l'auditeur est ainsi sollicité pour vivre le son pleinement.

5 RILEY Terry, *The Trinity of Eternal Music*

6 RADIGUE Eliane in GIRARD Bernard, *Entretiens avec Eliane Radigue*, Editions Aedam Musicae, 2013, p95

7 CAUX Daniel, *op. Cit.* p. 80

8 GHOSN Joseph, *La Monte Young*, Editions le Mot et le Reste, 2010,

c) Vers une introspection totale

L'ambient music a pour but d'engendrer le calme, un espace de réflexion⁹

Tout d'abord, vouloir s'immerger totalement dans le son, c'est peut être quelque part vouloir retrouver l'état d'intimité profonde lié à l'expérience intra-utérine¹⁰. De plus, la perception particulière que l'on a du son émis en fonction de son point d'écoute, de son déplacement dans l'espace, tend à me faire dire que l'expérience de cette musique est une expérience solitaire, ayant principalement pour objectif de provoquer chez l'auditeur un retour à soi, une introspection. A ce propos, Emmanuel Holterbach, interprète de la musique d'Eliane Radigue, déclare :

Face à cette musique, on est seul, personne ne vous tient la main et ne vous aide à découvrir ces espaces inouïs qu'elle ouvre, espaces extérieurs mais aussi intérieurs qu'Eliane coud ensemble¹¹

II Ecoutes & Entités

1) Le temps de l'écoute

Dans le bouddhisme zen, on dit : si quelque chose ennue au bout de deux minutes, essayer quatre. Si l'ennui persiste, essayer huit, seize, trente-deux, et ainsi de suite. On finit par découvrir qu'il n'y avait pas ennui du tout, mais vif intérêt.¹²

Ecouter de la musique répétitive, *drone* ou *ambient* prend du temps. Il est rare de trouver des enregistrements de moins de 50 minutes, encore moins de 30 minutes à moins que cela ne soit sous la forme d'études comme pour l'album de Charlemagne Palestine *From Etudes to Cataclysms* qui propose une série de morceaux courts – entre 3 et 20 min – dans lesquels le compositeur travaille la résonance de son piano, octave par octave.

A l'époque de la consommation *fast food*, frappant bien entendu l'industrie musicale, le retour de la durée en musique avec le "*revival*" de certains compositeurs minimalistes ou le développement de nouvelles musiques longues et continues comme l'*ambient music* attire mon attention. Une nouvelle demande se crée et il serait intéressant d'en discerner un peu plus les causes. Quoi qu'il arrive, même si cette musique peut être acquise aussi facilement qu'une autre par l'internaute, elle est en revanche beaucoup plus difficile à s'approprier tant qu'un réel temps d'écoute n'est pas pris. Dans le cas contraire, elle constituera au mieux un fond musical sans réel intérêt, au pire une trame sonore insupportable à vivre, énervante, déconcentrante. Finalement ces musiques correspondent selon moi plutôt bien à l'idée d'une potentielle décroissance en musique. Minimaliste dans leur matériau d'une part, et demandant à l'auditeur qu'il ralentisse son écoute.

a) On a rien sans rien

C'est en effet grâce à l'immersion dans le temps dilaté du morceau que l'auditeur peut commencer à explorer plus en avant sa propre perception :

C'est la durée qui permet à l'auditeur de percevoir jusqu'aux détails les plus infimes du phénomène sonore que, sous ses différents aspects, cette musique constitue. C'est d'elle aussi que dépendra la puissance des effets psychoacoustiques exercés sur ce même auditeur par une obnubilation continue de son cerveau.¹³

Ce n'est donc qu'à partir d'un certain moment, comme nous l'explique Daniel Caux, que le monde infime du son nous ouvre ses portes.

9 ENO Brian, *Music for Airports*

10 Voir SOLOMOS Makis, *De la musique au son*, Editions Aesthetica, p. 251

11 HOLTEBACH Emmanuel in GIRARD Bernard, *op cit.* p. 116

12 CAGE John, in CAUX Daniel, *op. cit.* p. 61

13 *Idem*

Une fois encore, l'intérêt de cette musique ne peut être réellement compris qu'à partir du moment où celle-ci est vécue dans sa propre temporalité, une temporalité qui va à l'encontre d'une vie quotidienne pressée. Ceci rend selon moi ce type d'expérience d'autant plus nécessaire, bienfaiteur. Plus encore, ces musiques impliquent à l'auditeur un certain investissement de soi, de son état d'âme, pour venir occuper un monde sonore souvent bien dépourvu d'une quelconque empreinte émotionnelle. Nous y reviendrons.

b) L'écoute lacunaire

ce courant musical sollicite une attention aiguë à l'égard des structures formelles, le charme de beaucoup d'oeuvres « répétitives » provenant de l'apparition alternée ou simultanée de deux sortes d'éléments constitutifs apparemment contradictoires : les uns conduisant à un certain endormissement sensoriel, les autres à un éveil de la perception.¹⁴

Une spécificité de l'écoute de ces musiques : elles impliquent presque automatiquement à l'auditeur, de part leur évolutions lentes, leur longueur, une écoute alternée. Difficile de garder une écoute attentive et technique plusieurs heures sur une même onde/texture sonore sans s'égarer dans ses pensées. En même temps, c'est souvent grâce à l'écoute attentive du son que celui-ci parvient à nous hypnotiser pour finalement nous conduire dans des ailleurs plus intimes. Perdre l'attention n'est ainsi pas considéré comme un défaut mais bien plus comme une caractéristique fondatrice de la pluralité d'écoutes de ces musiques continues, conséquence parfaitement assumée par la plupart des compositeurs, comme on peut le voir ci-dessous avec Eliane Radigue.

aller d'une écoute discrète, complaisante à une écoute technique qui met en évidence les défauts, les faiblesses, les erreurs, en passant par l'écoute des mauvais jours lorsque tout est bon à jeter /.../ Et puis il y a, bien sûr, l'écoute fascinée¹⁵

Brian Eno fait d'ailleurs de cette caractéristique le fondement même de l'*ambient music* en écrivant en 1978 dans la jaquette de *Music For Airports*, son manifeste :

Une musique passée à faible volume, en fond, que l'on peut écouter en se concentrant ou au contraire laisser passer sans y prêter attention¹⁶

c) Musique et temps vécu

Finalement, à travers des expériences musicales comme celles de La Monte Young qui nous explique devoir s'installer une semaine pour pouvoir réellement faire vivre sa musique, ou le point d'honneur mis sur l'importance de l'écoute lacunaire, on peut supposer que les compositeurs cherchent quelque part finalement à intégrer l'expérience de leur musique dans celle d'un quotidien de vie, d'un moment partagé étendue au-delà des limites temporelles d'un concert standard d'une ou deux heures. Cette volonté de vivre ensemble à travers la musique, instaurée dans les années 60 avec notamment les festivals hippies, s'est d'ailleurs poursuivie dans le mouvement de la *Rave Party* et sa musique ininterrompue pendant plusieurs jours, isolée du reste du monde, favorisant ainsi le sentiment d'un vivre ensemble de toute une communauté d'amateurs.

Brian Eno revendique lui, pour mieux faire comprendre sa musique, une toute autre influence, celle du Gamelan Balinais dans laquelle vie et musique demeurent inséparables.

Les longs cycles rythmiques et la lenteur des développements dans ces concerts de musique indonésienne permettraient aux auditeurs de varier leur degré d'attention ; la concentration la plus intense, ou même une authentique transe, pouvait ainsi alterner avec une écoute distraite, un repas, un verre, voir le sommeil.¹⁷

14 *Ibid.* p. 68

15 RADIGUE Eliane, in GIRARD Bernard, *op. Cit.*

16 ENO Brian, *Music For Airports*, 1978

17 ENO Brian, in CAUX Daniel, *op. Cit.* p. 18-19

Une idée forte ressort selon moi de cette analyse du temps de l'écoute qu'implique ces musiques : celle de revenir à un art du son – si le terme d'« art » est toujours le plus juste dans ce cas – reconnecté au quotidien, dans lequel il ne faut ni s'arrêter de vivre pour l'apprécier ni l'utiliser comme un tapis soulageant une certaine angoisse du silence. Un art qui permet d'accompagner un moment de vie, de partage et d'exploration de soi.

2) Approfondir la perception

a) Découverte de l'intérieur du son

Paradoxalement, si l'auditeur s'abandonne à l'écoute, il découvrira dans ces sons d'apparence statique, de belles structures poly-rythmiques dans les jeux de battements, ainsi que des irisations hypnotiques dans les arabesques d'harmoniques. Ce sont des phénomènes inhérents aux interactions des sons continus mis-en-œuvre. Il se joue là comme une danse céleste de fréquences dont nous serions témoins.¹⁸

D'apparence statique, le son révèle avec le temps sa complexité ondulatoire. Ainsi l'auditeur fini par apprendre à écouter les oscillations d'une fréquence, et même à choisir de s'arrêter sur l'une ou sur l'autre. Finalement, c'est l'oreille, dans son parcours individuel qui vient créer la musique propre à chacun.

C'est presque comme si la musique naissait de ce que l'on ne joue pas, à partir de ce que l'on joue réellement.¹⁹

Finalement, ces musiques sont envisagées comme des organismes sonores autonomes à parts entières, qu'il nous revient d'explorer selon nos envies, selon différentes approches plus ou moins techniques. Pour La Monte Young « le son et l'homme ont chacun une forme d'existence propre »²⁰. Le son, dans sa cohabitation peut même aider au bien-être de l'écouter, à condition que le processus sonore soit bien mené. Le point fort qui ressort de ces considérations, est selon moi que les compositeurs envisagent le processus sonore dans une perspective que je qualifierai d'« *eco-centrée* » dans la mesure où le son ne dépend pas de l'homme pour exister, mais que si ce dernier s'engage dans son exploration, il pourra en apprendre sur sa propre perception.

Cela doit l'aiguiser (l'écoute) parce que depuis que j'interprète sa musique électronique en concert je décèle constamment ces changements, ce qui n'était pas le cas au début.²¹

b) Les effets psycho-acoustiques

Tout comme dans la musique de Steve Reich avec ses motifs résultants issues de l'entremêlement des différents patterns, presque aussi nombreux qu'il y a d'oreilles dans le public, les ondes sonores continues de la *drone music* ouvrent un monde riche : celui des illusions. Ces phénomènes sont particulièrement recherchés par les compositeurs qui trouvent souvent en eux une ouverture vers d'autres couches de la perception, entre réalité acoustique et illusion psycho-acoustique.

Dès les premières compositions, sa musique se démarque des explorations parfois agitées de la Musique Concrète, et surtout d'une certaine forme classique. Elle s'aventure intuitivement vers les flux, la stase contemplative. Sa musique de sons continus, aux structures apparemment fort simples, privilégie une intense sensualité de l'écoute, ce qui permet la révélation et l'épanouissement des phénomènes acoustiques. On pourrait dire en un sens que c'est la texture même des sons qui guide la forme de ses compositions.²²

18 HOLTERBACH Emmanuel, in GIRARD Bernard, *op. cit.* p. 116

19 SONAMI Laetitia, in GIRARD Bernard, *op. cit.*

20 CAUX Daniel, *op. cit.* p. 80

21 HOLTERBACH Emmanuel, in GIRARD Bernard, *op. cit.* p. 116

22 HOLTERBACH Emmanuel, in GIRARD Bernard, *op. cit.*

Il va de soi que le caractère hypnotique de la musique minimaliste est en grande partie due à ces phénomènes psycho-acoustiques qui plongent l'auditeur dans un flou perceptif. A ce propos, il est n'est pas anodin de faire remarquer que la compositrice Eliane Radigue porte un véritable intérêt pour les images paradoxales, les illusions d'optiques, dont elle s'alimente volontairement pour mener à bien ses projets de composition.

La double source d'inspiration de cette pièce évoque le paradoxe de certains dessins d'Albers ou d'Escher dans lesquels un élément des volumes devient le sas ou l'interface/interphase qui livre l'accès à un autre espace volumétrique à la fois logique et paradoxal. (A propos de *Kailasha*)²³

c) Découverte d'un lieu

Jusqu'ici, à travers un regard porté sur l'écoute, le temps et le corps dans les musiques minimalistes, *drone* et *ambient*, il a été question de mettre en lumière leur dimension écologique au sens d'une « écologie de l'esprit », c'est à dire participant à un réel développement personnel à partir de l'expérience du son.

Ces musiques ont également un rapport fort au lieu de diffusion, nous poussant à parler brièvement d'une certaine écologie environnementale. Joseph Ghosn nous parle ainsi de la musique de La Monte Young et « la puissance corporelle de cette musique, qui change à mesure que l'on se déplace, qui rebondit et se métamorphose grâce à son environnement »²⁴. Les ondes stationnaires évoquées précédemment sont au cœur de cette musique et de son écoute, mais dépendent grandement du lieu de diffusion pour se propager. Ainsi, à chaque concert dans une salle différente, une même oeuvre peut se voir complètement transformée. L'environnement de diffusion et donc d'écoute est un enjeu primordial pour les compositeurs qui dès lors doivent s'y consacrer à chaque représentation. Si je parlais tout à l'heure des deux entités autonomes mais inter-dépendantes que sont l'auditeur et le son, il serait tout à fait pertinent d'en ajouter une troisième qui serait le lieu de diffusion de l'oeuvre. Finalement, de même qu'il y a découverte du son pour l'écouter, il y a découverte de la salle dans sa configuration spatiale et ses caractéristiques acoustiques.

Chacun de ses concerts est, d'abord, exploration de la salle où il sera donné. La pièce jouée doit s'y glisser, s'y imposer. Ce qu'elle fait de manière chaque fois différente.²⁵

3) Une écoute active et déculpabilisée de l'auditeur

a) Ecoute active et autonome

Revenons à notre auditeur. Comme nous avons pu le voir, le seul moyen pour lui de rentrer au cœur d'un monde de sensations est d'être actif dans son écoute, ou tout du moins de prime abord. En effet rien n'est donné par le *drone* tant que l'on ne prend pas le temps d'y jeter une oreille attentive, tant que l'on « expérience » pas le son.

Destinée à être donnée sans interruption dans des *Dream Houses*, la musique de La Monte Young n'a d'autre objectif de durée que celle de l'éternité. Lorsqu'elle est donnée à entendre en tant qu'installation sonore l'auditeur a toute la liberté pour choisir à sa guise la durée d'écoute qui lui convient.²⁶

La Monte Young, avec ses installations éternels ou ses concerts sur plusieurs jours libère l'auditeur du carcan du concert où l'on ne peut s'absenter quelques instants sous peine de perdre le fil de l'histoire, la meilleure chanson, le *climax*. Comme je l'évoquai précédemment, il s'agit de créer un environnement musical vivant, dans lequel on peut entrer comme sortir sans la frustration du temps

23 RADIGUE Eliane, *La trilogie de la mort*

24 GHOSN Joseph, *Ibid.*

25 GIRARD Bernard, *op. Cit.* p. 10

26 CAUX Daniel, *op. Cit.*

pas assez consommé. Le temps de cohabitation entre le son et l'auditeur, au même titre que le parcours mental et physique à l'intérieur des fréquences ou de l'espace de diffusion est libre. Il revient à chacun de construire sa propre musique, en adaptant également sa propre temporalité. Finalement, la notion d'oeuvre semble bouleversée, à l'image d'une philosophie cagienne et de son refus de la musique, son idée de l'oeuvre ouverte. C'est l'auditeur qui construit l'oeuvre, de part son pouvoir interprétatif de l'objet musical.

b) Déculpabilisation

Cette volonté de rendre l'auditeur autonome s'adjoint de la volonté de déculpabiliser son écoute, trop souvent rendue fautive dès lors qu'elle perd de sa concentration. En effet, dans les musiques *drone*, minimalistes et *ambient*, rien n'est à attendre puisque tout est donné dès les premières secondes, à savoir le matériau. Et puisqu'il n'y a rien à attendre il n'y a rien à rater non plus. Eliane Radigue nous fait remarquer à ce propos, qu'en aucun cas l'auditeur quittant la salle ou bout de quelques minutes est un mauvais auditeur :

(A propos de la pluralité d'écoute) Ce qui explique, d'ailleurs, que je comprenne très bien le comportement de spectateurs dans mes concerts, de ceux qui ne supportent pas et partent au bout de dix minutes comme de ceux qui restent fascinés.²⁷

Brian Eno nous apporte le même type de réflexion par rapport à son *ambient* music. Celle-ci est tout autant fascinante que futile, tout dépend de notre état d'âme, de l'investissement que nous pouvons mettre dans son expérience.

L'ambient music doit pouvoir ménager de nombreux niveaux d'écoute sans en privilégier un en particulier : elle doit être aussi négligeable qu'intéressante.²⁸

c) Remise en cause du « Compositeur »

(A propos de *Neroli*) Je n'ai jamais eu l'intention de publier cette pièce, je l'ai créé à l'origine comme une étude. Je me suis rendu compte que je l'écoutais souvent lorsque j'écrivais ou que je m'asseyais pour lire. Je ne l'ai jamais envisagée comme de la musique, en particulier. Je trouvais qu'elle constituait un espace propice à la réflexion.²⁹

Même s'il parle d'*Ambient music* et non pas par exemple d'*Ambient soundscape*, Brian Eno semble être mitigé quand à l'utilisation du terme « musique » pour qualifier son travail de « coloration de l'environnement », comme il dit dans ses écrits. De leur côté, certains musicien tels que Tony Conrad rejettent le terme de « compositeur » pour nommer leur travail. D'autres comme La Monte Young ou Steve Reich, bien que s'accrochant fermement à ce statut glorifiant du compositeur, semblent parfois s'en soustraire, d'une manière ou d'une autre :

Dans sa quête de production d'effets psychoacoustiques à travers le déroulement dans le temps de processus d'évolution par degrés, Steve Reich a pu dire qu'il recherchait une situation, selon lui salutaire, de dépersonnalisation : « Ici, ce n'est pas l'homme qui fait la musique, dit-il, mais la musique qui fait l'homme »...³⁰

Ces diverses affirmations vont de le sens déjà mentionné d'un art se détachant de certaines perspectives « ego-centristes » de la musique occidentale. L'homme ici ne cherche plus à contrôler ce qu'il écoute mais plutôt à se fondre dedans.

27 RADIGUE Eliane, in GERARD Bernard, *op. Cit.*

28 TOOP David, *op. Cit.* p. 18-19

29 *Ibid.*

30 CAUX Daniel, *op. Cit.* p. 64

III Spiritualité

1) Le dépouillement du minimalisme

Nombre de compositeurs ou musiciens ayant consacré leur vie à la musique minimaliste nous délivrent des discours empruntés à une certaine spiritualité. Avant d'aborder cette facette de leur travail, j'aimerais relever ici la posture de La Monte Young quand à sa vision du travail du compositeur.

Je crois que c'est la responsabilité des compositeurs d'aller aux sources les plus puissantes, sans transiger en écrivant de la musique commerciale et sans utiliser leur musique comme un produit commercial. Je ne dis pas qu'ils ne doivent pas se faire de l'argent avec leur musique parce que moi, je m'en fais avec la mienne. Je dis simplement qu'ils ne devraient jamais accepter qu'on leur fasse changer leur musique pour des raisons commerciales. Ils devraient exiger que les gens paient pour écouter la musique qui correspond aux goûts et à l'inspiration de ceux qui la font /.../ la seule chose, qui m'intéresse est de produire un ouvrage très pur, représentant exactement l'inspiration originale. C'est-à-dire que je ne dois accepter de l'argent que dans les situations où j'ai la possibilité de présenter mon travail dont je considère qu'il doit être.³¹

La Monte Young voit le compositeur comme un ascète devant se dévouer totalement à la musique sans se laisser corrompre par de quelconques compromis liés à la commercialisation de ses œuvres. Cette posture de renonciation vis à vis d'un monde matérialiste n'est pas propre qu'à cet emblématique figure du minimalisme. On la retrouve chez d'autres comme Arvo Pärt, un compositeur n'appartenant pas au courant minimaliste à proprement parlé mais avec qui on reconnaît également un certain ascétisme, à travers « une musique dont la force proviendrait d'une renonciation volontaire, d'une forme de concentration née d'une réduction à l'essentiel. »³².

a) Religion et spiritualité

L'art existe et s'affirme là où il y a une soif insatiable pour le spirituel, l'idéal. Une soif qui rassemble tous les êtres humains. L'art contemporain fait fausse route quand il a remplacé la quête du sens de la vie par l'affirmation de l'individualité pour elle-même³³

La Monte Young, avant Terry Riley ou Tony Conrad, est le premier des minimalistes à assumer pleinement son influence divine ou spirituelle en nous disant que « La musique est un don pour faire parler Dieu »³⁴ mais il est loin d'être le seul. Eliane Radigue se convertit quant à elle au bouddhisme et suit l'enseignement d'un maître pendant près de 10 ans. Bien qu'elle rejette le fait que le bouddhisme l'ait conduit à une telle musique puisqu'elle la pratiquait déjà antérieurement, nombre de ses œuvres en sont imprégnées ; Je pense à son chef d'œuvre la *Trilogie de la mort* dont le premier mouvement se réfère au livre des morts Tibétain, le Bardö-Thödol, tandis que le deuxième *Kailasha*, fait allusion au Mont Kailash dans la chaîne des Himalayas et considéré comme « l'une des voies d'accès à une autre sphère d'existence. »³⁵

Dans le travail des compositeurs de cette génération, on retrouve à de nombreuses reprises des éléments empruntés aux philosophies bouddhistes ou hindoues. Ainsi, tout comme chez Cage par ailleurs, La Monte Young veut proposer une musique dépourvue d'émotion apparente, une musique libre d'accès quelque soit *a priori* le contenu émotionnel de l'auditeur.

(à propos *Drif Study*) Il n'y a là aucune allégresse, aucune joie, mais la recherche d'un état de sérénité totale, d'abandon de soi, d'oubli du corps et des sens grâce à l'écoute approfondie³⁶

31 YOUNG La Monte, in CAUX Daniel, *op. Cit.* p. 91

32 BRAUNEISS Leopold, RESTAGNO Enzo, SANSON David, *Arvo Pärt*, Editions Actes Sud, 2012, p. 183

33 TARKOVSKI Andreï, *Le Temps Scellé*, in BRAUNEISS Leopold, *Ibid.* p. 39

34 YOUNG La Monte, in CAUX Daniel, *op. Cit.* p. 92

35 RADIGUE Eliane, *Kailasha, La Trilogie de la mort*

36 YOUNG La Monte, in CAUX Daniel, *op. Cit.* p. 90

On retrouve cela également dans plusieurs discours d'Eliane Radigue qui considère sa musique comme un miroir des états d'âme de ses auditeurs, un miroir d'eux-mêmes, d'où l'idée quelque part d'un apprentissage mystique par le son. En effet, tout comme celle de La Monte Young, la musique de la plupart des minimalistes n'est pas seulement influencée par une dimension spirituelle mais elle a pour bout le spirituel.

(en comparant avec la musique contemporaine) Je crois que ma ma musique a des origines spirituelles et, dans une certaine mesure, un but spirituel (le mot « spirituel » ne devant pas être pris au sens conventionnel du terme). J'ai l'impression que la plupart des musiciens contemporains s'intéressent uniquement à la théorie qu'ils essaient de traduire en sons. Ils peuvent s'intéresser aux sons, mais ils ne semblent pas s'intéresser à créer ces sortes d'états psychologiques qui m'intéressent, moi.³⁷

Si je m'arrête sur la dimension spirituelle alors qu'il était surtout question de mettre en lumière les perspectives écologiques de ces musiques, c'est parce que je pense qu'il existe un certain lien entre les attitudes spirituelles d'une part et l'écologie de l'esprit selon Félix Guattari d'autre part. Le but n'est pas de faire l'apologie du mysticisme et de la spiritualité, mais plutôt de s'arrêter un moment sur le fait que ces musiques, dans leur processus, leur rapport à l'environnement sonore, au temps, à l'écoute, au corps, touchent selon moi à des aspects essentiels de notre condition humaine dans un contexte occidental actuel où, toutes ces notions simples sont pourtant très vite tournées en ridicule au profit du tout tout de suite, d'un matérialisme dictatorial, de l'illusion de posséder un contrôle total sur notre vie.

Je ne sais pas si vous avez parlé avec elle de la spiritualité, mais à notre époque où tout est haché et rapide, sa musique touche à quelque chose de profond, et rassure. Certains évoquent, à son propos, la méditation... Peut-être parce qu'on reçoit réellement des vibrations lorsqu'on écoute sa musique ? Ce côté physique contribue certainement à son succès.³⁸

b) Limitation des moyens

Nous avons déjà un peu parlé d'une certaine limitation des moyens, en évoquant l'ascétisme de certains compositeurs à refuser tout surplus budgétaire qui ne correspondrait pas à la musique voulue. Il en va de même pour le choix des outils expressifs, d'où le qualificatif de « minimaliste » pour déterminer ce courant musical. Il serait long et probablement inutile de décrire toutes les illustrations de cette démarche, mais il est néanmoins possible d'en citer quelques unes parmi les plus connues : La Monte Young et son *Drift Study* constitué d'une seule note tenue au synthétiseur, Arvo Pärt et son style *Tintinnabuli* fait à partir de couples de voix indissociables, Terry Riley et ses longues improvisations à l'orgue réalisées à partir d'une seule et unique gamme, Charlemagne Palestine et sa répétition frénétique d'une poignée de notes au piano, ou encore Tony Conrad et ses bourdons de plusieurs heures au violon solo.

Il s'agit finalement d'éviter toute superficialité dans l'utilisation excessive d'outils différents, une posture plutôt écologique sinon économique. Il est d'ailleurs parfois difficile de réduire davantage le dispositif où l'on tomberai dans le silence, comme c'est le cas encore une fois du *Drift Study* de La Monte Young, à l'image de sa figure d'ascète.

j'ai pour responsabilité de travailler de la manière concentrée dont je travaille, en laissant de côté tout ce qui est inutile, en employant des moyens limités et précis qui peuvent créer des situations très exactes, des états psychologiques spécifiques chez ceux qui écoutent.³⁹

37 *Idem*

38 HOLTERBACH Emmanuel, in GIRARD Bernard, *op. Cit.* p. 112

39 YOUNG La Monte, in CAUX Daniel, *op. Cit.* p. 93

c) L'expérience du présent

C'était comme être dans une capsule temporelle, flotter quelque part dans l'espace en attendant que quelque chose se passe. Et cette attente me plaisait /.../ Ne pas être dans l'expectative pour profiter du moment qui se déroule⁴⁰

A travers l'immersion de l'auditeur dans des temporalités étendues, l'objectif des minimalistes est finalement de le ramener à l'écoute de l'instant présent, un autre concept très emprunté à la philosophie zen. En effet, comme nous l'avons déjà fait remarquer, rien est à attendre dans la musique minimaliste donc rien à rater et ainsi au final, tout à considérer à chaque instant. Or, si j'ai pu donner mon point de vue quant au manque de spiritualité dans notre monde occidental, la question du temps vécu, un de ces pendants fondateurs, est elle aussi un oubli majeur récurrent. D'un côté, matérialiser tous nos moments vécus pour être sûr de ne pas les perdre ; de l'autre, ne jamais s'arrêter par peur de ne plus rien proposer pour le futur ; Le présent est finalement quelque part de plus en plus considéré comme étant inutile. La critique est bien entendue forte et sûrement injuste dans bien des cas, mais elle me semble tout de même présente, sous-jacente à nombre de nos activités.

Une musique faite de longs moments suspendus, soutenus indéfiniment et n'ayant ni début ni fin, ne cherchant jamais à s'arrêter, mais d'abord à exister là, dans un moment suspendu.⁴¹

2) L'expérience du Sublime

Dans l'expérience particulière que l'on entretient avec le son tel qu'il est présenté dans les musiques minimalistes, *drone*, *ambient*, se dégage selon moi une certaine esthétique du sublime. Pour ne pas rentrer dans un long développement, je me contenterai ici de résumer ce concept philosophique développé par notamment par Longin, Kant et Burke de la manière suivante : se confronter à quelque chose qui dépasse nos sens et donc notre condition d'être humain, ce qui a pour conséquence l'émergence en nous d'un intense sentiment de fascination. Finalement il s'agit d'un lieu de rencontre improbable entre les sensations contradictoires d'émerveillement et d'impuissance. Je vais tenter ici brièvement de montrer à quel niveau l'esthétique du Sublime peut surgir.

a) Symboles

Tout d'abord, avant de rentrer dans le processus musical et sonore, regardons du côté des titres, livrets et autres traces écrites laissées par les compositeurs.

Chez La Monte Young, le *Drif Study* ou étude du gouffre, chez Radigue *La Trilogie de la mort* et l'influence du Bardō-Thödol ou livre des morts tibétains, chez Palestine *From Etudes to Cataclysms...* La confrontation avec la mort est un thème véritablement récurrent pour ces artistes et en lien direct avec notre esthétique du Sublime.

De l'autre côté si l'on peut dire, on trouve la tortue⁴² de La Monte Young, symbole de la lenteur – et plus récemment de la décroissance ! - mais aussi du monde pour les chinois et les hindous, ou encore son « théâtre de la musique éternelle »⁴³. Chez Radigue, la montagne du *Kailash*⁴⁴, porte d'entrée vers un autre monde sans parler de la musique quasi-religieuse d'Arvo Pärt, son *Te Deum*, etc. En bref, l'éternité.

40 RILEY Terry, in *La Monte Young, op. Cit.*

41 GHOSN Joseph, *Ibid.* p. 19

42 Voir *The celebration of the tortoise*

43 Voir *Theatre of eternal music*

44 Voir *Kailasha*

On trouve aussi d'autres symboliques bien moins mystiques mais traitant toujours d'un infini, d'un inconcevable, d'un inatteignable, à l'image de la pièce *Occam Océan* d'Eliane Radigue :

(A propos d'*Occam Océan*) Si j'ai choisi l'océan, c'est que c'est ce qui nous permet le mieux d'avoir sur notre terre le sentiment physique de cette immensité, de ces très grandes vagues mais aussi de ces légers clapotis.⁴⁵

On voit avec cette dernière citation que le rapport entre le gigantesque et le microscopique n'est pas anodin. Ce rapport de force, tout comme celui de l'être face à l'immensité d'un phénomène naturel, fait directement écho aux longues plages sonores *a priori* immobiles et pourtant chargées d'un monde oscillatoire riche, de micro-organismes grouillants.

b) Rejet d'un « ego-centrisme »

Il en vient donc de parler à la matière sonore elle-même. J'évoquais à l'instant le rapport entre la trame immobile et ses fréquences intérieures en constante évolution. Il me paraît désormais évident de traiter à nouveau de la perception du temps.

Une chose importante dans la façon d'agencer les sons avec lesquels je travaille, c'est cette manière de les faire évoluer très doucement, d'amener des changements imperceptibles, ce qui fait que lorsque l'oreille réalise que quelque chose a changé, en fait, tout le processus d'évolution avait commencé depuis déjà très longtemps.⁴⁶

On pourrait prendre en comparaison l'image d'un couché de soleil, dont nous ne pouvons pas suivre le déroulement puisque le processus est trop lent pour notre perception. Nous voyons donc le soleil à un emplacement précis puis nous remarquons plus tard qu'il est situé plus bas, mais le mouvement du premier état au second est invisible pour nos yeux. Il en va de même pour nos oreilles face aux *drone* continus se déployant dans un temps dilaté. Nous ne pouvons entendre le passage entre deux textures différentes puisque comme nous le dit Eliane Radigue ci-dessus, les changements s'opèrent bien avant que l'on ne s'en rende compte. Notre perception auditive est ainsi dépassée par le son dans son processus temporel. L'infiniment grand donc, mais l'infiniment petit également avec la répétition périodique de la micro-matière, à savoir des oscillations fréquentielles où il nous ai parfois impossible de discerner un battement d'un autre. En bref, une perception à la limite d'un temps lisse et d'un temps strié ponctuel - pour reprendre les mots de Boulez - véritable repère temporel pour nos sens.

L'esthétique du Sublime apparaît donc ici, dans notre impuissance de saisir un phénomène sonore trop grand, ou trop petit pour nous. Je finirai ce paragraphe avec une citation d'Emmanuel Holterbach :

C'est unes des qualités fabuleuses de sa musique que d'arriver à nous parler d'éternité avec des durées limitées.⁴⁷

La musique répétitive et de fait - comme nous l'avons vu en introduction - la musique minimaliste élaborée à base de bourdons, s'inspirent d'une autre type d'immensité, celle de l'industrie. Daniel Caux, à propos de la musique de Philip Glass parle même d'utilisation de la répétition pour exorciser son modèle : la machine.

La force de ses constructions modulaires tient au fait qu'elles épousent les formes épurées et les mouvements machiniques de l'environnement moderne citadin, comme s'il s'agissait de l'exorciser, et non de le fuir.⁴⁸

45 RADIGUE Eliane, in GIRARD Bernard, *Ibid.* p. 88

46 *Idem*

47 GIRARD Bernard, *op. Cit.*

48 CAUX Daniel, *op. Cit.*

c) Recherche d'un « *eco-centrisme* »

Finalement, il est question ici d'une part pour le compositeur de disparaître au profit de sa création mais d'autre part de laisser à l'auditeur la liberté totale de « communier » ou non avec le son. Rien n'est imposé, aucune émotion n'est même suggérée.

Ce qui distingue la musique d'Eliane Radigue de celle de ses prédécesseurs : elle n'a jamais l'ambition de créer la moindre émotion, d'éveiller le moindre sentiment.⁴⁹

Le son est autonome, tout comme l'est le lieu et l'auditeur, mais il trouve sa particularité dans la musique minimaliste à travers son processus temporel hypnotisant, long et lent. Appréhender la musique *drone*, minimaliste, *ambient*, etc. c'est ainsi pour moi s'insérer dans un milieu où tout est à faire, rien n'est donné, et dans lequel nous ne sommes pas accueillis comme des rois mais plutôt comme des curiosités.

En bref, j'utiliserai pour qualifier cette dernière impression le terme d'*eco-centrisme* par opposition à celui d'*ego-centrisme* en musique, selon moi l'un des plus grands responsables du matérialisme musical.

CONCLUSION

« On perçoit la lassitude de l'esprit humain, le désir de rejoindre une quiétude épanouissante, loin des pressions d'un monde frénétique et discordant, un monde qui contient trop d'objets, appelant désormais le néant, la *tabula rasa* » Carl André (plasticien américain de l'art minimaliste)

Les musiques que nous venons d'analyser à travers cette brève étude sont liées par un désir de créer des environnements sonores propice à la réflexion, à l'introspection, à l'expérience. Se détachant de l'industrie musicale de part leur format et leur dépouillement radical, elles invitent à réinvestir certains concepts d'ordre plutôt spirituels tels que l'investissement du temps présent, le ralentissement de nos activités, etc.

Ces différentes notions fondamentales liées à ces musiques me permettent d'y adjoindre le terme d'écologie, sur des niveaux bien précis comme le respect du lieu de diffusion, l'expérience des sens ou encore l'écoute du corps.

Enfin, cette étude à travers un panorama assez large de musiques, fut l'occasion pour moi de poser plusieurs questions quant à l'impact et l'avenir de telles musiques dans un contexte politique, social, économique et écologique actuel.

49 RADIGUE Eliane, in GIRARD Bernard, *Ibid.* p. 11

BIBLIOGRAPHIE

- BRAUNEISS Leopold, RESTAGNO Enzo, SANSON David, *Arvo Pärt*, Editions Actes Sud, 2012, 300 p.
- CAUX Daniel, *Le silence, les couleurs du prisme & la mécanique du temps qui passe*, Editions de l'éclat, Paris, 2009, 400 p.
- GIRARD Bernard, *Entretiens avec Eliane Radigue*, Editions Aedam Musicae, 2013, 144 p.
- GHOSN Joseph, *La Monte Young*, Editions le Mot et le Reste, 2010, 116 p.
- TOOP David, *Ocean of sound, Ambient music, Mondes imaginaires et voix de l'éther*, Editions Eclat, 2004, 318 p.
- KOSMICKI Guillaume, *Musiques électroniques : Des avant-gardes aux dance floors*, Editions le Mot et le Reste, 2009, 406 p.
- BURVENICH Toma, *De la musique répétitive au drone*, article en ligne, 01/05/2003
<http://www.melanine.org/?De-la-musique-repetitive-au-drone>

VIDEOGRAPHIE

- IMA portrait documentary : *Eliane Radigue*, 2009
- PATE Gilles, *Drone électrique*, 2012