

Démesures. Une histoire du drone des 1960 à nos jours

Christophe Levaux, Liège

Abstract

La musique, cette forme rythmique par excellence, peut-elle remettre le rythme en question ? Peut-elle même être pensée... sans le rythme ? Christophe Levaux s'intéresse à une page oubliée de l'histoire musicale, à savoir le drone. Ce style musical non-métrique a été initié par LaMonte Young, qui voulait produire un son de drone (bourdon) ininterrompu, une note sans fin, sans rythme ! Tout d'abord, il s'agit de retracer l'histoire de ce style musical minimaliste né au début des années soixante et ayant influencé une bonne partie des innovations de la musique pop et savante en Occident jusque dans les années deux mille. Il est dès lors interpellant qu'un genre aussi fructueux et influent soit si peu traité par la littérature musicale ; cet oubli est le sujet de la deuxième partie de l'article. Plusieurs explications sont avancées : d'une part la primauté des notes tempérées, qui ont imposé leur propre grille d'appréciation dans la musicologie ; d'autre part l'attitude même de La Monte Young, qui s'est placé en porte-à-faux sur la scène de l'art postmoderne, et qui à travers ses œuvres rejette consciemment les modes de présentation habituelles. Enfin, la reconnaissance dans la critique musicale d'un autre versant du minimalisme, métrique celui-ci, a également fait de l'ombre au drone. En conclusion, l'auteur revient sur la difficulté pour la musicologie traditionnelle, qui érige le rythme en règle, de rendre compte d'une musique a-rythmique comme celle de Young.

Kann gerade die Musik, die ja rhythmisierte Form par excellence zu sein scheint, den Rhythmus in Frage stellen ? Kann man Musik vielleicht gar gänzlich ohne Rhythmus denken ? Der Drone, mit dem sich Christophe Levaux beschäftigt, stellt ein vernachlässigtes Kapitel der Musikgeschichte dar. Am Beginn dieser a-metrischen musikalischen Tradition steht als Initiator La Monte Young mit seiner Idee, eine einzige Note ohne jede Unterbrechung – und somit eben ohne jeden Rhythmus – ins Unendliche auszudehnen. Levaux geht es darum, die vergessene Geschichte dieses zu Beginn der sechziger Jahre entstandenen minimalistischen Musikstils zu rekonstruieren, der sowohl die Pop-Musik als auch die zeitgenössische Kunstmusik bis ins neue Jahrtausend hinein beeinflusst hat. Dass ein so wirkungsmächtiger Musikstil bis heute kaum je Gegenstand musikwissenschaftlicher Analyse geworden ist, muss irritieren. Die Gründe für dieses Forschungsdefizit analysiert der Verfasser im zweiten Teil seines Beitrags. Er sieht sie einerseits in der Tatsache, dass das Prinzip des « Temperierten » innerhalb der akademischen Musikwissenschaft als Norm gesetzt wird, andererseits aber auch in der Haltung La Monte Youngs selbst, der in der postmodernen Kunstszenen eine schwierige Zwischenposition einnimmt und dessen Werke sich gängigen Präsentationsformen bewusst verweigern. Zur Marginalisierung dieses Musikstils trage außerdem bei, dass eine andere, konventionell metrisierte Spielart des Minimalismus durchaus breite öffentliche Anerkennung gefunden und den a-rythmischen Drone in den Hintergrund gedrängt habe.

Aux États-Unis, les beats réguliers des premiers remix disco atteignent les premières places des charts au milieu des années 1970. Les clubs de la contre-culture sont alors envahis par les répétitions mécaniques du punk. Steve Reich et Philip Glass franchissent quant à eux les portes de l'*Establishment* classique avec leur musique pulsée tandis que Brian Eno pose les fondations de l'ambient avec ses boucles magnétiques qui reviennent au même sans jamais discontinuer. Régulières, mesurées et symétriques, les répétitions sont partout, du populaire au savant et de l'électronique à l'instrumental. C'est tout du moins le récit que beaucoup font désormais de ce moment clé du postmodernisme (voir notamment Beard, Gloag 2005, 106-109). Car à en lire Richard Middleton (1983), Robert Fink (2005), Johan Girard (2010) et bien d'autres plus récemment, il semble bien que le dernier tiers du vingtième siècle ait été celui de l'avènement de l'itération musicale ; et celui, *in fine*, du triomphe de l'esthétique minimaliste qui a étendu son empire bien au-delà de New York où elle avait émergé.¹

L'histoire ainsi écrite ferait presque oublier que ce « minimalisme », avant d'être répétition, fut également stase. Dès lors, de celui longtemps présenté comme le père fondateur du genre, de celui qui avait d'abord mis le son ininterrompu, « non-partitionné », au centre de son esthétique, La Monte Young, il n'est plus question. Drones et bourdons, qui avaient fait la renommée du compositeur, sont désormais absents de l'histoire de cette « nouvelle musique »². La répétition, cellulaire et pulsée, semble régner en maître. Elle accapare l'attention d'une certaine musicologie dont elle devient l'un des objets de prédilection. Extravagant, isolé³, Young n'est plus que le personnage culte qui avait permis de faire le lien entre John Cage et Terry Riley, Steve Reich ou Philip Glass. Il n'est assurément pas l'illustre représentant d'une « pratique culturelle » généralisée.

L'entreprise dronologique de Young est-elle reléguée aux oubliettes de l'histoire ? Certes non. Mais c'est au sein d'une autre littérature qu'elle se trouve commentée. Selon cette littérature, les expériences de Young seraient même à l'origine d'une part de la meilleure production musicale occidentale de la seconde moitié du 20^e siècle (Boon 2002, 60). Le son unique du drone, dilaté, ininterrompu, mettant à bas toute tentative de *métriser* de la musique, s'est de fait intégré à bien des courants, ceux qu'on qualifie souvent d'« alternatifs » ou de contre-culturels : krautrock ou no wave, ambient ou post-rock, parmi d'autres.

Comment, dès lors, expliquer le discrédit du drone dans la littérature

¹ Voir notamment Potter (2000) pour une histoire du genre et de ses premiers développements.

² Robert Fink (2005) tout comme Johan Girard (2010) bannissent La Monte Young de leurs analyses respectives du genre, alors essentiellement défini par son caractère répétitif.

³ Voir notamment Robert Fink (2004, 549-551) sur l'isolement progressif de Young dans le panorama musical du 20^e siècle.

musicale savante ? Si celui-ci s'est « de fait » insinué avec succès dans plusieurs courants, pourquoi le sujet est-il resté dans l'ombre du « Savoir » ? Les raisons tenant à cet état de fait seraient peut-être à chercher non pas tant au sein même de la matière musicale, mais plutôt du côté des discours académiques portant sur la musique. C'est tout du moins cette piste que cet article tente d'explorer.

Pour ce faire, force est d'aborder le parcours musical du drone – de La Monte Young à ses plus récents héritiers.

La Monte Young

A la fin des années 1950, La Monte Young, du haut de sa vingtaine d'années, fait ses armes musicales face au swing de Jimmy Dorsey et de Rudy Wiedoeft. Il se confronte par la suite au bebop et au cool jazz de Charlie Parker, de Miles Davis et de Stan Kenton (Zuckerman 2002), puis découvre la musique traditionnelle et le pouvoir statique de l'alap.⁴ Comme toute une génération de jazzmen usés par l'agressivité mélodico-rythmique du hard-bop, il dirige ensuite son attention vers une approche modale de la composition (Strickland 1993, 149f.). Cette approche le conduit à explorer le statisme qui s'en dégage. Young change pourtant peu à peu de cap. Il apprend à composer « sérieusement » (Kostelanetz 1980, 187), à l'Université de Californie à Los Angeles puis à Berkeley. C'est chez Webern d'abord qu'il retrouve le plaisir de la dilatation du son qu'il avait découvert dans le jazz modal (Kostelanetz 1980, 188). Young compose alors des « séries » dont la durée des notes est poussée à l'extrême (*Trio for string*, 1958). Le sérialisme, cependant, n'est qu'un passage. En 1959, à Darmstadt, Young découvre l'esthétique cagienne et l'art performance.⁵ Il fait de la destruction de chaises et de bancs (*Poem for Chairs, Tables, Benches, etc.*, 1960) ou des battements d'ailes de papillon (*Composition 1960 #5*) des œuvres musicales. Comme Cage, Young intègre l'aléatoire et le geste de l'interprète au sein même de l'œuvre. Bien plus, il y inclut *in fine* n'importe quelle source sonore, voire toutes, et tout le temps : l'œuvre musicale se confond avec la vie (Cardew 1966, 959). C'est le début de la quête du son éternel, unique et ininterrompu.

Young fonde le *Theatre of Eternal Music* en 1962. Il y convie Marian Zazeela, Angus McLise, John Cale et Tony Conrad. Tous ont pour mission de donner corps à ce son qui désormais ne s'éteint plus. Leurs drones retentissent des heures durant. Young, aidé de Conrad, veut *harmoniser* leurs vibrations. C'est

⁴ La section introductive des ragas indiens, une improvisation sur un soubassement dronologique. Voir notamment Qureshi (2001)

⁵ Grâce, notamment, à la rencontre avec David Tudor au cours des classes d'été données par Karlheinz Stockhausen (voir notamment Grimshaw 2012, 54-56).

que le système tempéré et ses divisions de la gamme en intervalles égaux ne respecte pas les propriétés « naturelles » du son. Young exhume ainsi l'épineuse question de l'intonation juste qu'il continuera à explorer dans le *Well Tuned Piano* (1964) (Garr 1993). En 1966, Conrad, Cale et les autres ont quitté le Theatre et fui Young qui y officie tel un gourou.⁶ Celui-ci, avec Zazeela, construit ses *Dream Houses*, des installations sonores et lumineuses permanentes, un peu partout dans le monde, mais surtout dans leur loft new-yorkais d'où résonnent aujourd'hui encore leurs bourdons⁷. Près d'un demi-siècle plus tard, ils se font rarement entendre en dehors de New York. Des combats touchant à l'attribution de compositions à Cale et à Conrad ont empêché Young de publier ses œuvres, qui excèdent par ailleurs le format de n'importe quel support d'écoute.

Dronologies

Si Young est sans conteste l'un des premiers à avoir réintroduit le bourdon dans la musique occidentale depuis sa dissolution progressive – dissolution souvent mise en lien avec celle de la musique tempérée (Boon 2002) –, il est néanmoins loin d'être le seul à en avoir réactivé le potentiel au cours du dernier tiers du 20^e siècle⁸. Peu après leur départ du *Theatre of Eternal Music*, John Cale et Tony Conrad prennent en effet le parti de l'importer dans ces « musiques populaires » auxquelles Young s'était souvent déclaré allergique (Zuckerman 2002). Le premier les intègre à la musique du Velvet Underground (« Loop », 1966 ou « Heroin », 1967), puis dans un album de Nico qu'il produit après son éviction du groupe (« Frozen Warnings », 1969). Il fait de même dans un titre des Stooges (« We will fall », 1969) sur l'album intitulé *The Stooges*, qui anticipe de peu les premiers développements du punk à New York. Tony Conrad, pour sa part, introduit les drones outre-Atlantique, dans le Krautrock, et publie *Outside the Dream Syndicate* avec le groupe allemand Faust (1972). Lou Reed, devenu successivement le leader incontesté du Velvet Underground puis, sous la plume de Lester Bangs notamment⁹, une icône du rock, fait lui aussi paraître son recueil de drones en 1975, *Metal Machine Music*. L'album suscite l'effroi général (Gu-

⁶ Sur la relation entre Young, Conrad et Cale, voir notamment Joseph (2008).

⁷ <http://www.melafoundation.org>.

⁸ On notera néanmoins deux œuvres singulières précédant de peu les compositions de Young : la *Symphonie Monoton Silence* (1947) du peintre Yves Klein, un seul accord tenu pendant vingt minutes suivi d'un silence de la même durée ainsi que *Quattro pezzi su una nota sola* (1959) de Giacinto Scelsi, quatre mouvements sur une seule note chacun. Les deux œuvres, bien qu'annonçant le Minimalisme à venir, ne connaîtront pas alors de descendance directe dans le paysage musical européen de l'époque.

⁹ Voir les essais rassemblés dans Bangs (1987).

terman, O'Donnell 1991) mais fait néanmoins date.

Beaucoup d'autres reprendront ces « compositions à une note » à leur propre compte. À commencer par Glenn Branca dans ses « leçons » et « symphonies »¹⁰ et Rhys Chatham – un ancien disciple de Young lui aussi – dans son *Trio* (1977). Parmi les guitaristes qui remplissent les « armées »¹¹ de Branca et Chatham, on trouve Michael Gira, qui importe les drones dans Swans (« Weakling », 1983) ou Thurston Moore et Lee Ranaldo qui font de même dans Sonic Youth (« (She's In A) Bad Mood », 1983). Or, si Branca, Chatham, Gira, Moore, Ranaldo et bien des partisans de la tendance no wave partagent tous une fascination pour les esthétiques bruitistes et les sons étendus, ils n'échappent pas pour autant aux contraintes métriques des beats réguliers et des répétitions modulaires qui marquent leurs compositions. Les drones y font soit office de soubassement harmonique, soit d'arrière-plan aux « grilles » d'accord qui structurent souvent leurs morceaux.

Il faut attendre le « drone metal » et des groupes comme Earth (« Teeth of Lions Rule the Divine », 1993) et Sunn O))) (« Richard », 2000) sur la Côte Ouest des États-Unis ou Masami Akita (Merzbow) et Boris au Japon¹² pour voir, au cours des années 1990, le retour du son brut et continu auquel on n'impose pas de silence qui partitionne, structure et ordonne. Comme chez Young, comme dans le premier Velvet Underground, ce son libéré – auquel aucune rythmique n'est adjointe – est diffusé en concert à un volume sonore assourdissant. Le son prend possession de l'espace et des corps qui vibrent. L'expérience devient physique ; elle vise à s'emparer des corps (voir notamment Wray 2006). Pas question ici d'interrompre le flux du son ubiquiste, de le maîtriser ou de le métriser. Découper le son viendrait précisément rompre son emprise sur l'espace et sur les corps.

Au cours des années 1990, c'est un autre courant alternatif, le post-rock, qui fait la part belle aux drones : ceux-ci sont à la base d'une grande part de la production de ce genre, diront certains (Reynolds 1994). Le post-rock prend simultanément racine sur des terres éloignées : en Angleterre avec Seefeel (« Climatic Phase No.3 », 1993) ou Disco Inferno (« A Whole Wide World Ahead », 1994) ; aux États-Unis avec Cul de Sac (« Homuncuius », 1991) ou Tortoise (« Magnet Pulls Through », 1994) ; au Canada avec Godspeed You! Black Emperor (« The Dead Flag Blues », 1997) ou Do Make Say Think (« Highway 420 »,

¹⁰ Lesson No 1 (1980) et Symphony No 1 (1981).

¹¹ L'invention du concept d' « armée de guitaristes » sera disputée par les compositeurs par la suite (Reynolds 2009, 147).

¹² Les deux collaborent sur un album qui mêle bruitisme et dronologie, *Sun Baked Snow Cave*, en 2005.

1998). Certains empruntent des samples au hip-hop, d'autres le statisme hypnotique de la techno, d'autres encore reprennent le travail de sculpture de l'espace sonore entrepris de manière notoire dans l'ambient. Il en résulte des textures sonores massives et rugueuses ; du son brut, diffusé en concert à fort volume, toujours.

Le post-rock, *a fortiori* dans ses développements anglais (Abebe 2005), perpétue donc le projet de remplissage de l'espace sonore entrepris par Brian Eno depuis la fin des années 1970, lorsqu'il publiait *Music for Airports*, le premier « manifeste » de la musique ambient. Car si certains avaient œuvré pour la diffusion des drones instruments en main, d'autres avaient eu recours à d'autres moyens. C'était pour sa part à la manière de Terry Riley ou de Steve Reich, par l'entremise des bandes magnétiques mises en boucles, que Brian Eno s'y était employé. Il fut suivi par beaucoup : et notamment par certains qui visaient à joindre *de facto* les deux extrémités des bandes pour produire les sons continus, la révolution numérique favorisant l'entreprise.

Les drones « mécaniques » trouvent par la suite leur place auprès des descendants d'une double tradition : l'Ambient d'une part et le « dancefloor » d'autre part. Aphex Twin (« Spots », 1994), Spiritualized (« Take good care of it », 1995) ou Autechre – en particulier avec leur projet Gescom et *Minidisc* en 1998 – intègrent des bourdons dans leurs œuvres. Plus récemment encore, mais dans la même veine, ce sont Boards of Canada (« Corsair », 2002), Tim Hecker (de *Haunt me* en 2001 à *Virgins* en 2013), Fennesz (*Black Sea*, 2008) ou Ben Frost (*Sólaris*, 2011) qui se sont emparés des drones. Ce dernier, un protégé de Brian Eno, collaborait il y a peu avec Michael Gira, de Swans, ou avec Colin Stetson, un saxophoniste proche notamment de Godspeed You! Black Emperor et dont la technique rappelle les combinaisons/permutations que La Monte Young utilisait dans le Theatre of Eternal Music (Young 2000).

Du côté de la tradition « savante », l'activité dronologique n'est pas en reste depuis les années 1960. Pauline Oliveros, qui avait côtoyé La Monte Young et Terry Riley à San Francisco dans les années 1950 (Grimshaw 2012, 43), s'y essaye elle aussi pour un temps. À la fin des années 1960, elle compose ses *Sonic Mediations* dont « Teach Yourself to fly » (1969). Oliveros, une instigatrice de la musique pour bandes aux États-Unis, rapproche encore le corps de ses vibrations : ses drones sont essentiellement vocaux. Charlemagne Palestine, qui refuse pour sa part toute référence à Young (Duguid 1996), mais qui, comme ce dernier, sera l'élève de Pandit Pran Nath, un professeur de raga qui, lors de son passage aux États-Unis, enseigne à beaucoup parmi les futurs (post-) minimalistes, poursuit la tradition dronologique. Il compose *Tymbral for Pran Nath* en 1970 ou *Four Manifestations on Six Elements* en 1974. Alvin Lucier, un proche de Robert Ashley et du ONCE Group, enregistre pour sa part les vibrations d'un câble laissé seul à ses variations soniques et compose *Music on a thin*

wire en 1977. Au début des années 1980, Eliane Radigue – issue quant à elle de l'école française, celle de Pierre Schaeffer – travaille sur sa *Trilogie de la mort*. Des drones encore, de l'oriental toujours. C'est Phil Niblock qui publie une part de la *Trilogie*. Lui aussi incarne un spécialiste des drones, lui aussi a collaboré avec des membres de Sonic Youth. Le réseau du drone se tisse, un peu partout.

Même le jazz avait évoqué la voie de la dronologie, empruntant pour partie son statisme aux grilles traditionnelles du blues. En 1959, John Coltrane, qui s'était également tourné vers la philosophie et la religion indienne, publie « Naima » dans son fameux *Giant steps*. Le morceau se construit sur une pédale en sol de quatre minutes. Il recommence en 1964 (« Love Supreme ») et en 1965 notamment (« Chim Chim Cheree »). En 1975, Mile Davis s'ose lui aussi au statisme dans l'album qui deviendra par ailleurs l'un des monuments du jazz-rock, *Agharta* (« Theme from Jack Johnson »).

Maintes fois entendus au cours du dernier tiers du 20^e siècle, souvent cités, de la musique expérimentale au noise rock en passant par l'ambient ou le jazz, drones et dronologies ne font pourtant l'objet que de quelques travaux épars au sein de l'Académie. Près d'un demi-siècle après leur redécouverte, ils restent tapis dans l'ombre. La question se doit donc d'être posée : pourquoi la Musicologie demeure-t-elle indifférente au drone ?

L'exclusion de l'amétrie

Marcus Boon fait émerger une première piste de réflexion quant à l'exclusion du drone dans le paysage musical contemporain. Celle-ci, néanmoins, porte plus sur la musique que sur ses discours : « parce que l'échelle tempérée est légèrement fautive du point de vue des harmoniques naturelles [...], la matrice d'harmoniques qui rend le drone si plaisant lorsqu'un système d'intonation juste est [...] utilisé, est perdue. Le drone devient une insulte, une indication de répétitivité et de manque de différenciation » (Boon 2002, 61).

Mentionnons par ailleurs cet article de Hugh Wiley Hitchcock paru en 1965 au sujet de *The second dream of the high-tension line stepdown transformer* de Young où le musicologue ne peut que réduire l'œuvre à trois intervalles. Ceux-ci, par ailleurs, ne s'approchent que « plus ou moins » des notes tempérées. « Nos oreilles occidentales ont peut-être été brutalisées du fait d'entendre un son comme une simple note et non pas comme un ensemble d'harmoniques », admet Hitchcock (1965, 539). Il semble ici aussi que ce soient les grilles de lecture et d'analyse musicales instituées au sein de l'Académie qui peinent à rendre compte de ce que d'autres perçoivent comme une expérience corporelle, une plongée dans le son au volume intense, à la durée presque illimitée. Hitchcock, qui publiera le monument *Music in the United States* (1969) et le non moins important *New Grove Dictionary of American Music* (1986), fera très peu de

cas de Young et de ses drones, oubliés de l'Académie américaine. Ils ne rejoindront jamais les partitions que celle-ci se donne pour tâche d'étudier.

Au début des années 1960, Young ainsi que ses comparses de Fluxus¹³ avaient eux-mêmes montré à l'égard de l'Institution une antipathie proportionnelle au dédain de celle-ci (voir à nouveau Hitchcock (1962). Si cette antipathie ne suffit certes pas à expliquer l'absence de leur esthétique statique dans la littérature scientifique, il est un autre constat, à lire Robert Fink (2004) notamment, qui permet de comprendre pour partie pourquoi Young et par conséquent ses bourdons ont peu à peu disparu du paysage musical et sont *in fine* tombés dans l'oubli. C'est que celui-ci a endossé, depuis les années 1970, la posture désuète du « grand artiste ». Young, traitant chacun des enregistrements de ses drones comme des « objets coûteux d'art conceptuel destinés à la collection et l'investissement » (Fink 2004, 551), revêt ainsi le costume traditionnel du « Compositeur » que le postmodernisme tente de mettre au placard. Par ailleurs et paradoxalement, affirmant régulièrement libérer le son de l'homme pour le laisser évoluer de manière autonome,¹⁴ Young perpétue à sa manière la tradition de l'« art pour l'art », de plus en plus désuète sur le territoire de la nouvelle musique américaine. « Génie du compositeur » et « autonomie de la composition » faisaient à tout le moins mauvais ménage à l'heure où les défenseurs du minimalisme et du postmodernisme luttent côte à côte pour affirmer l'avènement d'une nouvelle ère culturelle. Young contribuait *in fine* lui-même à s'évincer du trône qu'il occupait sur le territoire de la nouvelle musique américaine.

D'autant que, quand bien même Young aurait remporté les procès qui l'opposaient à Tony Conrad et à John Cale quant à la paternité artistique de ses drones (Boon 2002, 63), quand bien même aurait-il décidé de rendre publique son œuvre, comment aurait-il pu rendre diffusables des pièces aux durées infinies ? Que faire, enfin, de la question de l'expérience hallucinée et de l'usage des drogues lié de près au développement de son esthétique ?¹⁵ Le discrédit jeté sur les écrits de Tom Johnson, ce critique ayant défendu la vision d'une « école hypnotique » à New York dans les années 1970,¹⁶ en témoigne probablement : un sentiment de malaise ou d'incompréhension pouvait - et peut sans doute

¹³ Notamment Henry Flynt, un autre « dronologue » proche de Young (voir Piekut 2011, 65-101).

¹⁴ Voir notamment l'interview donnée par Young dans Kostelanetz (1980).

¹⁵ Voir notamment les descriptions de Young au début des années 1960 par les membres de la scène proto-punk new-yorkaise dans McNeil, McCain (2011).

¹⁶ Les écrits de Tom Johnson sont rassemblés dans Johnson (1989).

encore - émerger face à la défense d'une esthétique hallucinée au sein de l'Académie¹⁷.

Young ne peut pas tout à fait appartenir à la tradition moderne à l'époque où il débute sa carrière et il ne peut guère plus trouver sa place dans la postmodernité : sa posture de compositeur ne l'y autorise pas. Ses descendants directs et indirects, dont le travail bascule en conséquence dans le « populaire », ne suscitent que tardivement l'intérêt de l'Académie : il faut attendre les années 2000 – et l'avènement de la musicologie des musiques populaires – pour que Tony Conrad (Joseph 2008), le Velvet Underground (Witts 2006), Glenn Branca ou Sonic Youth fassent l'objet de travaux musicologiques.

*

Le rejet académique de Young en personne est pourtant loin d'expliquer à lui seul l'éviction de ce que certains ont qualifié de genre, le drone. Ce « rejet » semble, de manière paradoxale, lié à l'accréditation d'une esthétique dont Young serait lui-même le fondateur : le minimalisme ; et « un » minimalisme en particulier, celui qui consiste à découper le son au fil d'une pulse régulière et métrisée. C'est précisément un tel minimalisme découpé à la croche, un minimalisme pulsé où chaque longueur de note se répète *ad nauseam*, qui s'est imposé dans l'Académie au détriment du minimalisme de Young (voir notamment Potter, Gann 2013).

Ce minimalisme, c'est celui de Terry Riley d'abord, tout du moins celui de son désormais légendaire *In C* (1964) dont les cellules répétitives, même si elles peuvent être reproduites à l'infini, doivent être répétées de manière équivalente. Si le temps est ici dilaté, c'est néanmoins sur une grille qu'il doit se déployer. Ce minimalisme, c'est aussi celui de *Come out* (1966) ou de *Music for eighteen musicians* (1976), celui la répétition pulsée de Steve Reich. Le premier, même « déphasé », est mécanique, ses itérations sont celles des bandes magnétiques qui tournent inlassablement sur elles-mêmes d'un début à une fin. Le second voit le transfert (voir notamment Girard 2010) – également opéré par Riley – des itérations machiniques à l'instrument et à l'homme, qui se fait automate. Dans les deux œuvres, le « même » est interrompu par le silence qui partitionne de manière régulière le déroulement du son. Car cette régularité est aussi la condition de perception du processus que Reich veut rendre intelligible (Reich 1968). Ce minimalisme est enfin celui de Philip Glass – sans doute le plus mécanique de tous –, dernière figure du trio mythique.

¹⁷ Voir Gendron (2002, 215-219) sur le sujet du rapport de l'Académie aux drogues.

Ce minimalisme-là a été promu depuis Michael Nyman (1974), Wim Mertens (1983) ou Keith Potter (2000) comme la référence de la nouvelle musique anglo-saxonne : le genre ainsi désigné renvoie à un style de composition « caractérisé par une rythmique et un vocabulaire mélodique et harmonique intentionnellement simplifiés » lit-on désormais dans le *New Grove* (Potter 2001) Sauf que les drones de Young et des autres – exclus du « Minimalisme » – ne présentent pas cette succession d'éléments forts ou faibles permettant de définir un rythme. Ils ne développent pas plus de mélodies. Quant à leur vocabulaire harmonique, il semble tout sauf simplifié (voir notamment Young 2000). Le « style » tranché, répétitif, cellulaire, rythmique et métrisé s'est érigé en norme et s'est imposé comme tel dans l'*Establishment*, combiné à un succès populaire « sans précédent » pour un genre devenu classique au fil du travail opéré au sein de l'institution. Le Minimalisme « originel » et ses développements se sont vus forcés à prendre un chemin alternatif. C'est que, lorsque la norme devient le mètre et la régularité, une compréhension des esthétiques qui récuse toute forme de césure du continuum sonore ne peut trouver sa place.

*

Revenant à la question posée en ouverture de cet article, relative au discrédit du drone dans la littérature musicale, quelques éléments de réflexion peuvent être posés en guise de conclusion. Sans doute les paradigmes auxquels la littérature musicologique recourt pour appréhender la musique demeurent-ils insuffisants pour rendre compte des caractéristiques propres aux expériences dronologiques. Ce n'est en effet ni au travers d'une lecture historique ou *traditionnelle* – celle de Nyman et de son *Experimental Music* ou de Potter dans son *Four musical minimalists* –, ni au travers d'une lecture sociologique ou « postmoderne » plus récemment – celle de Fink lorsqu'il publie *Repeating ourselves* – que ses paramètres propres peuvent émerger et être analysés. Sans doute aussi le revers du travail d'accréditation culturelle de la musique des répétitifs désormais canonisés – Riley, Reich, Glass et leurs émules – a-t-il eu pour conséquence de mettre à l'ombre les partisans d'une esthétique ultra-statique et par ailleurs amétrique, portée par Young et ses disciples.

Et c'est *in fine* une toute autre et singulière conception du temps musical qui a souffert d'un manque généralisé d'attention depuis le début des années 1960 : celle qui consiste purement et simplement à nier un constituant musical aussi « fondamental » que le rythme. Barney Childs, l'un des défenseurs de l'esthétique statique de La Monte Young, témoignait sans doute déjà en 1966 de cette difficulté à concilier dronologie et nécessité de lire la musique au travers d'une grille rythmique. Il postulait ainsi que les drones constituaient une pulse unique, tout comme 4'33" de Cage une pause en soi (Childs 1966, 437). Childs

réussissait alors à maintenir l'existence du rythme dans la musique au son unique alors que le rythme musical était alors souvent – et reste toujours d'ailleurs – défini comme un mouvement : la succession régulée d'éléments forts et faibles (London 2003). Selon cette définition, Young et les « dronologues » n'auraient plutôt jamais été rythmiques. Ils n'auraient pas tant proposé une redéfinition du rythme musical, celle évoquée par Childs par exemple, qu'une négation ou un dépassement de celui-ci. Alors que Cage saturait l'« élément faible » avec *4'33''*, Young et ses successeurs saturaient l'« élément fort » et de la sorte le mouvement même, constitutif du rythme. Le premier l'évitait par le silence unique, les seconds par le son ininterrompu. Au contraire de Cage pourtant, la conception d'une musique a-rythmique a depuis longtemps dépassé le simple exercice conceptuel : plus de 50 ans après leurs premières (ré)apparitions dans la musique occidentale, les drones semblent régulièrement côtoyer et parfois même supplanter rythmes et métriques, de l'électronique à l'instrumental, du savant au populaire.

Bibliographie

- Abebe, Nitsuh (2005) : The lost generation. Dans : Pitchfork, 11 juillet 2005. En ligne : <http://pitchfork.com/features/articles/6088-the-lost-generation/> (consulté le 15 avril 2014).
- Bangs, Lester (1987) : Psychotic Reactions and Carburetor Dung. New York : Knopf.
- Childs, Barney (1966) : Articulation in sound structures: some note towards an analytic. Dans : Texas Studies in Literature and Language, vol. 8, n° 3, automne 1966.
- Beard, David ; Gloag, Kenneth (2005) : Musicology. The key concepts. Londres, New York : Routledge, p. 106-109.
- Boon, Marcus (2002) : The eternal drone. Good vibrations, ancient to future. Dans : Rob Young : Undercurrents. The hidden wiring of modern music. Londres : Continuum Books.
- Cardew, Cornelius (1966) : One sound: La Monte Young. Dans : The Musical Times, vol. 107, n° 1485, novembre 1966.
- Duguid, Brian (1996) : Charlemagne Palestine interview. Dans : EST Magazine, mars-avril 1996. En ligne : <http://media.hyperreal.org/zines/est/intervs/palestin.html> (consulté le 15 avril 2014).
- Fink, Robert (2004) : (Post-)minimalisms 1970-2000: the search for a new mainstream. Dans : Nicholas Cook, Anthony Pople (dir.) : The Cambridge History of Twentieth-Century Music. Cambridge : Cambridge University Press, p. 549-551.
- Fink, Robert (2005) : Repeating ourselves. American minimal music as cultural practice. Berkeley, Los Angeles, Londres: University of California Press.
- Gann, Kyle (1993) : La Monte Young's *The Well Tuned Piano*. Dans : Perspectives of New Music, vol. 31, n° 1, hiver 1993, p. 134-162.
- Gendron, Bernard (2002) : Between Montmartre and the Mudd Club : popular music and the avant-garde. Chicago : University of Chicago Press, p. 215-219.
- Girard, Johan (2010) : Répétitions. L'esthétique musicale de Terry Riley, Steve Reich et Philip Glass. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle.
- Grimshaw, Jeremy (2012) : Draw a straight line and follow it: the music and mysticism of La Monte Young. Oxford, New York : Oxford University Press.
- Guterman, Jimmy ; O'Donnell, Owen (1991) : The Worst Rock n' Roll Records of All Time: A Fan's Guide to the Stuff You Love to Hate. Londres : Virgin Books.
- Hitchcock, Hugh Wiley (1962) : Current chronicle. Dans : The Musical Quarterly, vol. 48, n° 2, avril 1962, p. 244-248.
- Hitchcock, Hugh Wiley (1965) : Current chronicle . Dans : The Musical Quarterly, vol. 51, n° 3, juillet 1965, p. 530-560.

- Hitchcock, Hugh Wiley (1969) : Music in the United States: a historical introduction. Englewood Cliffs : Prentice-Hall.
- Johnson, Tom (1989): The voice of new music : New York City, 1972-1982 : a collection of articles originally published in the Village Voice. Eindhoven : Apollohuis.
- Joseph, Branden (2008) : Beyond the Dream Syndicate: Tony Conrad and the arts after Cage (a minor history), New York : Zone Books.
- Kostelanetz, Richard (1980) : The theatre of mixed-means : an introduction to happenings, kinetic environments and other mixed-means presentations. New York : RK Editions.
- London, Justin (2003) : Rhythm. Dans : Grove Music Online, Oxford Music Online. Oxford University Press, en ligne, 5 juillet 2014. <<http://www.oxfordmusiconline.com.proxy.bib.ucl.ac.be:8888/subscriber/article/grove/music/45963>>.
- Legs McNeil, Legs ; McCain, Gillian (2011) : Please kill me. L'histoire non censurée du punk racontée par ses acteurs. Paris : Allia.
- Mertens, Wim (1983) : American minimal music. Londres : Kahn & Averill, 1983
- Middleton, Richard (1983): « Play It Again Sam » : Some Notes on the Productivity of Repetition in Popular Music. Dans : Popular Music, vol. 3, 1983, Producers and Markets, p. 235-270.
- Nyman, Michael (1974) : Experimental Music. Cage and Beyond. New York : Schirmer.
- Piekut, Benjamin (2011) : Experimentalism otherwise. The New York avant-garde and its limits. Berkeley, Los Angeles : University of California Press, p. 65-101.
- Potter, Keith (2000) : Four musical minimalists : La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass. Cambridge, New York : Cambridge University Press.
- Potter, Keith (2001) : Minimalism. Dans : The New Grove dictionary of music and musicians. Londres, New York, Macmillan, Vol. 16, p. 716-718.
- Potter, Keith; Gann, Kyle; Pwyll ap Siôn (dir.) (2013) : The Ashgate research companion to minimalist and postminimalist music. Farnham, Burlington: Ashgate.
- Qureshi, Regula et al.(2001): « India », in Grove Music Online. Oxford Music Online, Oxford University Press. En ligne : <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/43272pg5> (consulté le 15 avril 2014).
- Reich, Steve (1968) : Music as a gradual process. En ligne : <http://ccnmtl.columbia.edu/draft/ben/feld/mod1/readings/reich.html> (consulté le 15 avril 2014).

- Reynolds, Simon (1994) : s. t. . Dans : The Wire, n° 123, mai 1994. En ligne : http://web.archive.org/web/20011202075606/http://www.thewire.co.uk/out/1297_4.htm (consulté le 15 avril 2014).
- Reynolds, Simon (2009) : Rip it up and start again. Postpunk 1978-1984, New York : Penguin Books.
- Strickland, Edward (1993) : Minimalism: origins. Bloomington : Indiana University Press, p. 149-150.
- The New Grove Dictionary of American Music (1986). New York, Grove's Dictionaries of Music. Londres : Macmillan.
- Witts, Richard (2006) : The Velvet Underground. Londres : Equinox 2006.
- Wray, John (2006) : Heady Metal. Dans : New York Times, 28 mai 2006. En ligne : http://www.nytimes.com/2006/05/28/magazine/28artmetal.html?wanted=all&_r=0 (consulté le 15 avril 2014).
- Young, La Monte (2000): Notes on The Theatre of Eternal Music and The Tortoise, His Dreams and Journeys. En ligne : <http://melafoundation.org/theatre.pdf> (consulté le 15 avril 2014).
- Zuckerman, Gabrielle (2002): An interview with La Monte Young and Marian Zazeela. Dans: American Public Media, juillet 2002. En ligne : http://music.mavericks.publicradio.org/features/interview_young.html (consulté le 15 avril 2014).

Cette recherche a été financée par la Politique scientifique fédérale au titre du Programme Pôles d'attraction interuniversitaires.

Contact

Christophe Levaux M.A.
Université de Liège
Musicologie
quai Roosevelt 1B
B - 4000 Liège
Email : christophe.levaux@ulg.ac.be

Citation recommandée / Empfohlene Zitierweise

Christophe Levaux : Démésures. Une histoire du drone des 1960 à nos jours. Dans : Interval(le)s N° 7 (2015): Réinventer le rythme / Den Rhythmus neu denken. Sous la direction de Vera Viehöver et Bruno Dupont, p. 62-75. URL: <http://www.cipa.ulg.ac.be/intervalles7/levaux.pdf>