



HAL
open science

À la croisée des arts : autour du discours musical de Terry Riley dans les années 1960

Marie Deroncourt

► **To cite this version:**

Marie Deroncourt. À la croisée des arts : autour du discours musical de Terry Riley dans les années 1960 . Art et histoire de l'art. 2014. dumas-01544433

HAL Id: dumas-01544433

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01544433>

Submitted on 21 Jun 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0
International License

ÉCOLE DU LOUVRE

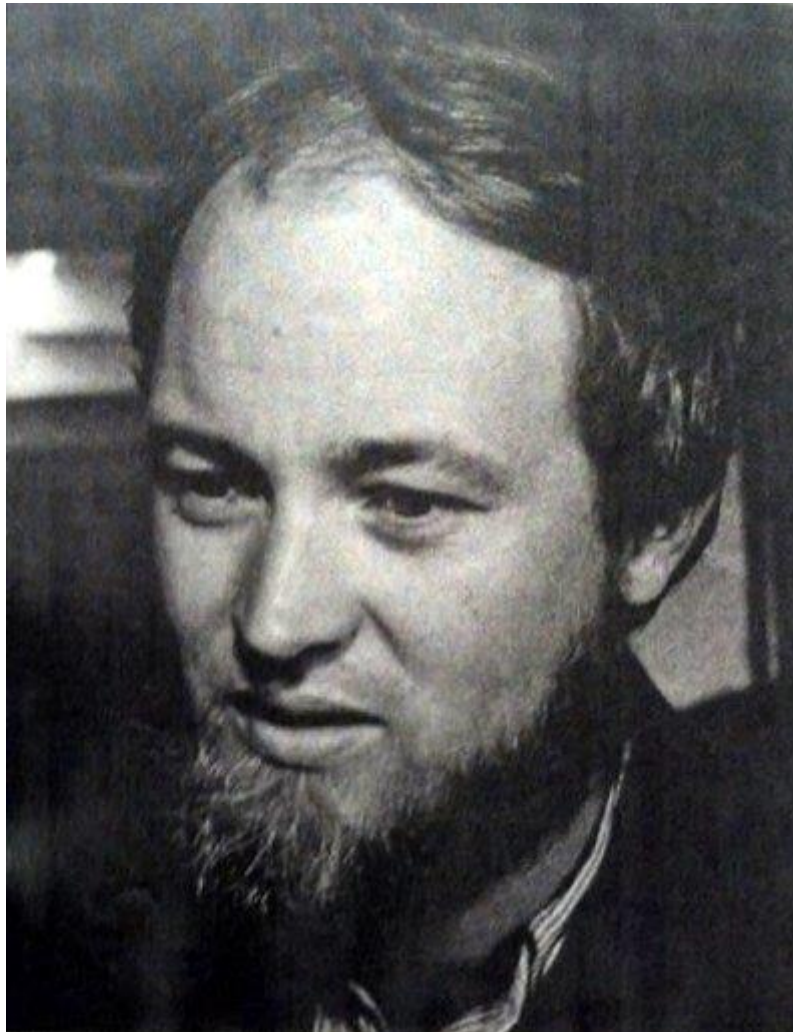
Marie DERNONCOURT

À la croisée des arts :
autour du discours musical de
Terry Riley dans les années 1960

Mémoire de recherche
(2^{de} année de 2^e cycle)
en histoire de l'art appliquée aux collections
présenté sous la direction
de M^{me} Sophie DUPLAIX

Septembre 2014

A LA CROISEE DES ARTS :
AUTOUR DU DISCOURS MUSICAL DE
TERRY RILEY DANS LES ANNEES 1960



Terry Riley (*ca.* 1964). Photographie © Werner Jepson

« [...] Terry Riley appartient aujourd'hui au monde de la contre-culture plutôt qu'à celui de la musique dite contemporaine¹ ».

¹ Daniel Caux, Le grand rendez-vous des « répétitifs » américains, *Le Monde*, 21 octobre 1976. Publié dans CAUX, Daniel, *Le silence, les couleurs du prisme et la mécanique du temps qui passe*, Paris, Éditions de l'Éclat, 2009, p. 75.

REMERCIEMENTS

Je tiens tout d'abord à remercier Sophie Duplaix pour son écoute, ses conseils et sa disponibilité. Ses encouragements dans les périodes de doute m'ont permis de donner du sens à mes recherches et de croire davantage en mes idées. Je remercie également Jacqueline Caux, second membre de mon jury, à qui j'ai l'honneur de soumettre mon travail.

Merci à Terry Riley lui-même et à Anna Halprin, ainsi qu'au Professeur de musique Keith Potter de l'Université Goldsmiths de Londres et à l'Historienne d'art Solveig Nelson de l'Université de Chicago, qui, malgré des emplois du temps très chargés, ont tous pris le temps de répondre à mes e-mails.

Je suis par ailleurs extrêmement reconnaissante à l'ensemble des institutions françaises et américaines et à leurs personnels, sans qui je n'aurai pu mener à bien cette étude : la Bibliothèque Kandinsky du Centre Georges-Pompidou, la Bibliothèque Nationale de France et la Médiathèque de l'IRCAM, qui m'ont facilité l'accès aux sources et aux ouvrages critiques ; le Musée d'Art Contemporain de Lyon, l'Université de Californie à Berkeley et la Bibliothèque Publique de New-York pour leurs écoutes attentives et leurs réponses rapides ; et les départements d'art et musique et de magazines et journaux de la Bibliothèque Publique de San Francisco pour leur compréhension et leurs envois d'articles. Je tiens à remercier tout particulièrement Alexandra Brainbridge de la Bibliothèque de l'Université d'État de Pennsylvanie (State College, Pennsylvanie), pour le temps qu'elle a accordé à mes recherches, ainsi que Marilyn Carbonell, Noriko Ebersole et Holly Wright du Musée d'Art Nelson-Atkins (Kansas City, Missouri) pour leur précieuse aide dans mes recherches sur l'exposition *The Magic Theatre* (1968).

Je tiens enfin à remercier l'ensemble des personnes qui m'ont aidée dans la rédaction de ce travail : Bastien Corné, Antoine Rémond et Justine Lefèvre pour leurs relectures et leurs conseils avisés, ainsi que Claire Rougé pour ses idées, sa patience et ses encouragements.

TABLE DES MATIÈRES

AVANT-PROPOS.....	10
INTRODUCTION.....	12
CHAPITRE 1 / Contre-culture et avant-garde. À la recherche de voies nouvelles	16
1 / HAPPENINGS DES PREMIERS TEMPS	19
1.1. Avec La Monte Young : « <i>Noon concerts</i> » ou la méthode aléatoire.....	19
1.2. Le Dancer's Workshop d'Anna Halprin, un lieu propice à la créativité	26
1.3. Terry Riley, un artiste du groupe Fluxus ?	32
2 / MUSIQUE ÉLECTRONIQUE ET FANTASMES RÉPÉTITIFS : VERS DE NOUVEAUX MODES EXPRESSIFS	37
2.1. « <i>Tape-loop</i> » et « <i>acid trip</i> » : <i>Mescaline Mix</i> (1960 – 1961).....	39
2.2. Du studio de Potrero Hill au Conservatoire de San Francisco.....	44
2.3. Avec Ken Dewey : Paris et le théâtre du non-sens	47
3 / UNE APPROCHE DE L'UNIVERS SONORE D' <i>IN C</i> (1964).....	55
3.1. De la machine à l'instrument : nouvelle esthétique répétitive.....	56
3.2. Vers une œuvre d'art totale et un monde vibratoire	61
3.3. Un succès immédiat : « <i>Music Like None Other on Earth</i> »	68
CHAPITRE 2 / Une immersion psychédélique : extase et synesthésie.....	72
1 / LES DÉBUTS DE TERRY RILEY SUR LA SCÈNE NEW-YORKAISE : BROUILLAGE SENSORIEL ET CONSCIENCE ÉLARGIE.....	74
1.1. <i>Sames</i> (1965), le spectacle d'un nouveau genre	75
1.2. Avec La Monte Young dans Le Théâtre de la Musique Éternelle.....	80

2 / DANS LE MONDE UTOPIQUE DU RÊVE : UN SUCCÈS POPULAIRE	84
2.1. L'expérience de toute une nuit : son hypnotique et forme extatique	84
2.2. Du savant au populaire : <i>In C</i> (1964 – 1968) et la culture psychédélique	88
2.3. Vers un art du divertissement : Terry Riley et le Mythe Synesthésique.....	95
3 / EXPOSER L'ART PSYCHIQUE : <i>THE MAGIC THEATRE</i> (1968).....	105
3.1. Entre art et technologie : le dialogue d'une société nouvelle	106
3.2. Le « Théâtre Magique » : d'Hermann Hesse à Ralph Ted Coe	110
3.3. Vers un labyrinthe du soi : une étude historique des <i>Chambres de Riley</i>	116
ÉPILOGUE.....	121
CONCLUSION	124
BIBLIOGRAPHIE	129

AVANT-PROPOS

Par son rapport au discours interdisciplinaire des années 1960, la présente étude vient compléter celles qui, depuis quelques années, examinent les relations entre son et lumière, entre musique, danse et performance. Pour des raisons essentiellement économiques, techniques et pratiques, c'est à partir des années 2000 seulement que de telles propositions institutionnelles ont réellement commencé à s'épanouir. Avec des expositions telles que *Sonic Boom* (Hayward Gallery, Londres, 2000), *Sonic Process* (Centre Georges-Pompidou, Paris, 2002) et *Live* (Palais de Tokyo, Paris, 2004), qui s'intéressaient à une génération spontanée d'artistes-musiciens, ou *Sons & Lumières* (Centre Georges-Pompidou, Paris, 2004) et *Danser sa vie* (Centre Georges-Pompidou, Paris, 2012), plus historiques et diachroniques pour montrer les agencements musico-plastiques et transdisciplinaires qui ont traversé les avant-gardes, c'est tout un pan de l'histoire des arts qui s'est exposé pour se renouveler. À une époque où les recherches scientifiques sur le principe de synesthésie progressent – un phénomène qui conduit une stimulation unimodale à une perception dans une autre modalité² –, ces expositions ont réactualisé ce qui, dès le début du XVIII^{ème} siècle, a fasciné les poètes, les musiciens et les artistes. La question de la synesthésie, aussi complexe que passionnante, est en effet une préoccupation très importante dans la création artistique, dont l'expression culmine au XX^{ème} siècle avec une très forte tendance au croisement entre les disciplines.

Dans les années 1960 en particulier, en lien avec l'esprit révolutionnaire de la contre-culture américaine, les « avant-gardes technognostiques³ » cherchent à réactiver tout le projet romantique d'un art total, cette mixité entre les arts et les sens qui produit « un sentiment extatique qui dépasserait l'état fragmentaire du monde⁴ ». Au carrefour de la danse post-moderne, du développement du happening, des nouvelles technologies et de l'expansion d'un art psychédélique entre son et lumière, la musique du compositeur américain Terry Riley semblait donc être un sujet

² Voir des couleurs lorsque l'on écoute de la musique, ou entendre des sons lorsque l'on perçoit un mouvement.

³ Pascal Rousseau, « Concordances. Synesthésie et conscience cosmique dans la *Color Music* » dans DUPLAIX, Sophie et LISTA, Marcella (dir.), [Exposition. Paris, Centre Georges-Pompidou. 22 sept. 2004 – 3 janv. 2005], *Sons & Lumières. Une histoire du son dans l'art du XX^{ème} siècle*, Catalogue d'exposition, Paris, Éditions du Centre Georges-Pompidou, 2004, p. 29.

⁴ *Loc. cit.*

d'étude intéressant. Dans la perspective de libérer son histoire du son, trop cloisonnée, en la confrontant aux autres discours artistiques de son époque, j'ai donc mené une véritable enquête à la fois musicale et artistique, à la recherche du moindre détail sur ses collaborations avec les artistes, sur sa musique et son rapport aux idées des années 1960.

Après avoir pris connaissance des biographies et des études de musicologie de Wim Mertens (*American minimalist music : La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass*. Londres : Kahn & Averill, 1983), d'Edward Strickland (*Minimalism : origins*. Bloomington & Indianapolis : Indiana University Press, 1993), de Robert K. Schwarz (*Minimalists*. Londres : Phaidon Press, 1996) et de Keith Potter (*Four musical minimalists : La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass*. Cambridge : Cambridge University Press, 2000) – seule littérature critique qui traite directement de son parcours – et après une vérification systématique et des recherches complémentaires, j'ai pu dresser un corpus d'événements (concerts, happenings, spectacles, exposition, etc.) auxquels Terry Riley participe durant les années 1960⁵.

À partir de cette première étape, accompagnée d'une analyse précise et détaillée des musiques, j'ai procédé à des recherches indirectes, à savoir une étude approfondie des ouvrages, des articles et des témoignages sources qui touchent à son époque, aux grands événements auxquels il participe et aux artistes avec qui il collabore. Car c'est ici que Terry Riley, lorsqu'il est explicitement nommé, n'apparaît plus seulement comme le précurseur d'une musique répétitive américaine, mais comme un « artiste pivot » dont les recherches sonores servent à nourrir un art de l'expression corporelle dans un premier temps (le happening et les nouvelles formes de théâtre), et les échappatoires d'un art psychédélique dans un second temps.

N'ayant pu partir aux États-Unis, certaines sources n'ont cependant pas été consultées. Il s'agit pour l'essentiel des fonds d'archives de la danseuse Anna Halprin et du dramaturge Ken Dewey – tous deux conservés à la Bibliothèque Publique de New-York –, des articles du critique musical Alfred Frankenstein publiés dans *The San Francisco Chronicle* pendant la première moitié des années 1960 – dont je ne connais que quelques extraits, cités ultérieurement par d'autres auteurs – et de l'ouvrage *The Magic Theatre : art technology spectacular* (1970) écrit par Ralph Ted Coe (commissaire de l'exposition *The Magic Theatre* à Kansas City en 1968), dont le tirage limité est désormais quasiment épuisé.

⁵ Cette chronologie détaillée est reproduite en Annexe C.

INTRODUCTION

Rares sont les époques qui, comme les années 1960 aux États-Unis, marquent une révolte globale contre le système. En opposition vis-à-vis de la culture « *mainstream* » et de la politique, et face à une société de consommation en pleine expansion, la jeune génération conteste le modèle américain et propose une nouvelle culture, radicalement opposée à l'*American Way of Life*. À la fin des années 1950 déjà, la Beat Generation et les *beatniks*, directement issus des idées provocatrices des hipsters noirs des années 1930⁶, incarnent l'anticonformisme et annoncent le changement dans la société américaine et la tradition radicale qui survient dans les années 1960. Souhaitant abolir les frontières entre l'art, la politique, la culture et la vie, la génération de baby-boomers s'exprime alors par un ensemble hétérogène de références culturelles, d'idées, de styles et de modes de vie. Ce que l'on appelle la « contre-culture⁷ » américaine des années 1960, modèle utopique de transformation sociale, est donc un mouvement contestataire global, un rejet massif de la société « technocratique⁸ » qui pense et régit l'univers social, politique et culturel. Elle englobe aussi bien la Nouvelle Gauche politique que les courants non-politiques bohèmes, hippies et communautaires, dont le but commun est d'éveiller les consciences pour tenter d'aller vers un monde meilleur. Dans cet esprit, la contre-culture est donc directement liée à la génération des drogues psychédéliques, jusque-là essentiellement réservées aux milieux scientifiques. Généralisées par le psychologue Timothy Leary – souvent appelé le « gourou du LSD » – les psychotropes mis à la portée de tous deviennent en effet le moyen nécessaire pour atteindre un univers mystique, sorte d'échappatoire qui exalte l'esprit et recrée un monde nouveau. À cette effervescence des mouvements de contestation répond un bouillonnement artistique sans précédent. Car si la contre-culture s'oppose à la culture dominante de la tradition américaine pour réinventer la vie, son action passe nécessairement par une restructuration de l'art, une rupture avec les conceptions artistiques précédentes. Cherchant à rapprocher l'art de la vie, à abolir le principe de hiérarchie, les frontières entre les disciplines, et celles qui séparent les cultures savantes des

⁶ ROBERT, Frédéric, « Deuxième partie. Chapitre 1. De la Beat Generation à la Hippie Generation » dans *Révoltes et utopies. La contre-culture américaine dans les années 1960*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2011, pp. 159 – 175.

⁷ Le terme « contre-culture » est généralisé en 1969 par le Professeur d'histoire et Sociologue Théodore Roszak, dans son ouvrage *The Making of Counter Culture. Reflections on the Technocratic Society and Its Youthful Opposition*.

⁸ ROSZAK, Théodore, « Technocracy's Children » dans *The Making of Counter Culture. Reflections on the Technocratic Society and Its Youthful Opposition*, New-York, Anchor Book, 1969, pp. 1 – 41.

cultures populaires, la production artistique des années 1960 aux États-Unis se nourrit des pensées révolutionnaires en recherche d'expériences nouvelles pour une culture unifiée. Elle marque un moment décisif dans l'histoire des arts du XX^{ème} siècle, où les diverses formes artistiques (théâtre, musique, arts plastiques, chorégraphie) résonnent ensemble dans un champ de création élargi.

C'est dans ce contexte culturel qu'il faut penser l'œuvre de Terry Riley. Compositeur et interprète né en 1935 à Colfax en Californie, sa production est à rapprocher des cercles avant-gardistes et du courant contre-culturel, où le son n'est plus seulement penser en tant qu'entité musicale, mais comme une expérience sensorielle à part entière, mise au service des nouvelles expressions artistiques. Pourtant, Terry Riley est essentiellement reconnu dans le domaine de la musique savante du XX^{ème} siècle. Souvent considéré par les historiens et les musicologues comme une des figures de proue du mouvement répétitif – fondé sur les principes minimalistes en partie développés par son ami La Monte Young – son nom résonne d'abord dans une histoire de la musique du XX^{ème} siècle, entre le sérialisme d'Arnold Schoenberg et l'indéterminisme de John Cage.

S'appliquant au matériau initial et aux techniques transformationnelles limitées pour Wim Mertens⁹, à l'usage de ressources limitées, au statisme et à l'impersonnalité pour Edward Strickland¹⁰, et à un art du vide sans accent pour Barbara Rose¹¹, la musique minimaliste¹² et sa répétition en tant que propriété essentielle est, aujourd'hui encore, la première caractéristique qui qualifie l'œuvre de Terry Riley. Souvent cloisonnés dans une histoire qui résonne encore peu avec le domaine des arts plastiques et visuels, les historiens et les critiques de la musique minimaliste et répétitive américaine – dont les ouvrages commencent à paraître dans les années 1980 – semblent oublier un pan fondamental dans le discours de Terry Riley : son interférence avec la danse, les nouvelles formes de théâtre et les arts plastiques. Très récemment encore, dans l'ouvrage collectif de Keith Potter, Kyle Gann et Pwyll Ap Siôn *The Ashgate Research Companion to Minimalist and Postminimalist Music* (Farnham, Burlington : Ashgate Publishing Company, 2013), le nom de Terry Riley n'est pas cité lorsque les auteurs font le rapprochement entre la musique minimaliste, le théâtre et la danse contemporaine :

⁹ MERTENS, Wim, *American minimalist music : La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass*. Londres : Kahn & Averill, 1983, p. 12.

¹⁰ STRICKLAND, Edward, *Minimalism : origins*, Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press, 1993, p. 7.

¹¹ ROSE, Barbara, « ABC Art » dans GINTZ, Claude (éd.), *Regards sur l'art américain des années soixante*, trad. Claude Gintz, Paris, Territoires, 1979, p. 74.

¹² Le terme artistique « minimaliste », d'abord appliqué aux œuvres des artistes Frank Stella, Robert Serra et Donald Judd, a été transféré au domaine musical par le compositeur et critique Michael Nyman dès la fin des années 1960.

« Les collaborations ont [...] été une caractéristique significative de la communauté minimaliste dans son développement autour des années 1960. Beaucoup d'œuvres ont été créées conjointement avec les premiers compositeurs minimalistes, ou du moins à partir de leur musique. Rainer et Warhol ont utilisé la musique de La Monte Young, Dean a collaboré avec Steve Reich, Childs a collaboré avec les compositeurs John Adams, Gibson et, de façon plus connue, avec Philip Glass, sans mentionner Robert Wilson dans le théâtre, et l'artiste conceptuel Sol LeWitt, parmi d'autres. Ainsi, plusieurs de ces artistes ont croisé les disciplines [...]»¹³.

Seule la collaboration de Terry Riley avec la danseuse Anna Halprin pour sa chorégraphie *The Four-Legged Stool* (1961) est ensuite succinctement soulignée, ainsi que son rapport au cinéma avec une liste exhaustive des films expérimentaux et des blockbusters pour lesquels il compose ou réutilise ses premières pièces sonores, de la fin des années 1960 jusqu'aux années 2000. Pourtant, son œuvre croise de nombreux artistes et participe à l'expérimentation des nouveaux genres, tel que le happening – avec la Monte Young, le Dancer's Workshop d'Anna Halprin, le groupe Fluxus et le dramaturge Ken Dewey – et les environnements *intermedia* cinétiques, en pleine expansion durant la seconde moitié des années 1960. À l'époque considéré comme un musicien « élargi » et présenté en tant que tel en 1966 dans le numéro spécial *Expanded Arts* de la revue *Film Culture*¹⁴, son nom résonnait avec celui des plus grands artistes de son temps : John Cage, Walter de Maria, George Maciunas, Jonas Mekas, Robert Whitman, Stanley Landsman et bien d'autres.

Désormais essentiellement reconnu en tant que pionnier et figure principale de la musique minimaliste américaine, Terry Riley semble donc avoir perdu une partie de son histoire. Faisant lui-même remonter les caractéristiques musicales du minimalisme à la musique du compositeur italien Carlo Gesualdo au XVI^{ème} siècle¹⁵, et ne se sentant d'aucune affiliation fondée avec les musiques de Steve Reich et de Philip Glass¹⁶ – qui, dans le groupe des quatre minimalistes américains avec La Monte Young, succèdent à sa musique –, il apparaît d'autant plus être très loin des idées théoriques développées par les historiens et les critiques sur sa musique.

¹³ Dean Suzuki, « Deuxième partie. Chapitre 5. Minimalism in the Time-Based Arts : dance, film and video » dans POTTER, Keith, GANN, Kyle et AP SIÓN, Pwyll, *The Ashgate Research Companion to Minimalist and Postminimalist Music*, Farnham, Burlington, Ashgate Publishing Company, 2013, pp. 109 – 110. Traduction de l'auteur : « *Collaboration had [...] been a significant feature of the minimalist community as it developed from the 1960s onwards. Many works were created jointly with the pioneering minimalist composers, or at least included their music. Rainer and Warhol used music by La Monte Young, Dean collaborated with Steve Reich, Childs has collaborated with composers John Adams, Gibson and, perhaps most significantly, Philip Glass, not to mention Robert Wilson in the theatre, as well as the conceptual artist Sol LeWitt, among others. Indeed, some of these artists have crossed disciplines [...]* ».

¹⁴ MEKAS, Jonas (dir.), *Film Culture. Expanded arts*, numéro spécial, n° 43, hiver 1966.

¹⁵ RILEY, Terry, entretien avec William Duckworth, dans DUCKWORTH, William, *Talking Music : Conversations with John Cage, Philip Glass, Laurie Anderson, and Five Generations of American Experimental Composers*, New-York, Schirmer Books, 1995, p. 282.

¹⁶ *Id.*, entretien avec Edward Strickland, dans STRICKLAND, Edward, *American Composers : Dialogues on Contemporary Music* [1987], Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press, 1991, p. 123.

Cette lacune s'explique en partie par le vide que certains noms d'artistes avec qui il collabore représentent. Car si les collaborations du compositeur Philip Glass avec le metteur en scène Robert Wilson et la chorégraphe Lucinda Childs sont aujourd'hui largement reconnues, les happenings et les spectacles que Terry Riley réalise avec le dramaturge Ken Dewey le sont beaucoup moins. Pourtant considéré comme le pendant d'Allan Kaprow sur la Côte Ouest des États-Unis et l'une des figures les plus importantes du « cinéma élargi » à son époque, le nom de Ken Dewey n'est désormais que rarement cité, voire souvent oublié. Et celui d'Anna Halprin, avec qui Terry Riley collabore au début des années 1960, ne s'est fait connaître que très récemment. Sans doute trop effacé par le rayonnement de son contemporain Merce Cunningham, ce n'est qu'à partir du début des années 2000 que l'art de la danseuse atteint les cimaises des institutions françaises, en partie grâce à la critique Jacqueline Caux qui l'expose en 2006 au Musée d'Art Contemporain de Lyon. L'autre raison qui semble prévaloir à l'infidèle représentation que l'on se fait de l'œuvre de Terry Riley dépend du désintérêt porté par les historiens à l'art psychédélique, auquel il se rattache incontestablement à la fin des années 1960. Longtemps négligé pour l'essence même de son expérience qui cherche à modifier la conscience, en réponse à une société technocratique trop oppressante, l'art psychédélique a été recalé au rang du mauvais goût, de l'aberration stylistique et du kitsch¹⁷. Il faut attendre l'année 2005 pour voir la Tate de Liverpool lui consacrer une exposition, près de quarante ans après son succès populaire.

Souhaitant combler ce vide et dresser un nouveau portrait du compositeur américain dans les années 1960, loin du label médiatique « minimaliste » et des préjugés esthétiques des historiens de l'art, les événements majeurs qui ont rythmé l'œuvre et la pensée de Terry Riley seront ici analysés en lien avec la production artistique et les idées de son temps, de sa rencontre avec La Monte Young à la fin des années 1950 jusqu'à ses *all-night concerts* sur la Côte Est des États-Unis et sa participation à l'exposition d'art psychique *The Magic Theatre* en 1968. L'étude de cette époque artistiquement effervescente et de la mise en place d'une société empreinte des nouvelles technologies – qui résonnent aussi bien dans le domaine musical avec l'expansion d'une musique électroacoustique, que dans les idées communes d'une jeune génération en recherche de nouvelles expériences –, permettra d'illustrer le discours artistique de Terry Riley, pour qui la musique n'est plus seulement un son mais une vibration qui participe à une expérience sensorielle.

¹⁷ GRUNENBERG, Christoph, « The Politics of Ecstasy : Art for the Mind and Body. Art with No History » dans GRUNENBERG, Christophe (éd.), [Exposition. Liverpool, Tate Liverpool. 27 mai – 25 septembre 2005], *Summer of love, Art of the Psychedelic Era*, Catalogue d'exposition, Londres, Tate Publishing, 2005, pp. 13 – 14.

CHAPITRE 1.

Contre-culture et avant-garde. À la recherche de voies nouvelles

« Pour aborder la musique américaine, il importe de laisser de côté nos préjugés européens. Il est vrai que les frontières y sont moins étanches que chez nous entre le majeur et le mineur, le sérieux et le non-sérieux, l'élitaire et le populaire. Il est vrai aussi que cette musique participe plus largement que chez nous à une interpénétration des arts : le théâtre, la danse, le cinéma ... C'est sans a priori qu'il faut se laisser emporter par ce tourbillon kaléidoscopique¹⁸ ».

Bien que ses premières émotions musicales soient celles des standards de jazz et des musiques traditionnelles populaires, écoutés à la radio lorsqu'il a seulement deux ans, Terry Riley reçoit un enseignement classique dès l'âge de cinq ans. Après avoir essentiellement étudié et pratiqué un répertoire Classique et Romantique au violon et au piano, il découvre au lycée de Redding la musique de Bartók, Stravinsky et d'autres compositeurs modernes. Et c'est avec le directeur des chœurs Ralph Wadsworth qu'il entraîne son oreille et développe un rythme de travail intense.

¹⁸ Daniel Caux, « Amérique », programme de l'exposition *Amérique* (Cité de la Musique, Paris, septembre 1997 – juillet 1998). Publié dans CAUX, Daniel, *Le silence, les couleurs du prisme et la mécanique du temps qui passe*, Paris, Éditions de l'Éclat, 2009, p. 67.

Encouragé par son professeur de piano Duane Hampton, il entre ainsi au Conservatoire de San Francisco en 1955, où il suit les cours de piano du professeur Adolf Baller. Parallèlement, il intègre la classe de composition de Wendall Otey à l'Université de San Francisco, où il étudie pendant deux ans. Le succès que ses premières compositions rencontrent auprès de ses camarades de classe Ken Benshoof, Pauline Oliveros et Loren Rush l'encourage à écrire davantage :

« La classe de composition [de l'Université de San Francisco] était tout à fait remarquable. Il y avait beaucoup de compositeurs, mes pairs, qui avaient beaucoup plus d'expérience que moi. Cela m'a énormément stimulé, car ils avaient grandi dans la baie de San Francisco et avaient beaucoup d'avantages que je n'avais pas. C'est à ce moment que j'ai réellement commencé à composer, parce que je sentais que j'appréciais vraiment écrire et jouer ma propre musique¹⁹ ».

Influencées par la musique sérielle²⁰ d'Arnold Schoenberg et d'Anton von Webern, que Pauline Oliveros et Loren Rush lui font découvrir en dehors des cours, ses premières compositions lui servent d'exercice pour apprendre à tout contrôler : les dynamiques, les mesures, les hauteurs et les rythmes. À la suite de son *Trio* pour violon, clarinette et piano de 1957, que lui-même caractérise de « néo-classique », il compose ainsi deux pièces pour piano en 1958 – 1959, à la manière des pièces pour piano de Schoenberg composées au début du XX^{ème} siècle²¹.

Cet intérêt pour la musique sérielle s'accompagne de la découverte du jazz et de l'improvisation, qu'il expérimente lui-même au piano dès 1958 avec Pauline Oliveros (au cor) et Loren Rush (aux percussions). Ils se retrouvent régulièrement et enregistrent leurs improvisations pour la KPFA, la station de radio libre qui émet sur toute la baie de San Francisco. Et durant l'été 1958, après avoir été abordés par la sculptrice et professeur à l'Institut d'Art de San Francisco Claire Falkenstein, ils enregistrent ensemble la musique pour son film *Polyester Moon*, réalisé l'année précédente. Pauline Oliveros se souvient : « Nous cherchions à travailler sur le mixage des timbres ; il fallait apprendre à ajuster ses dynamiques. Ce que nous jouions n'était pas tellement important, mais la manière dont nous le faisons l'était plus²² ».

¹⁹ Terry Riley cité dans SCHWARZ, Robert K., « Terry Riley and La Monte Young », *Minimalists*, Londres, Phaidon Press, 1996, p. 27. Traduction de l'auteure : « *The composition class was quite wonderful ; there were a lot of composers, my peers, who had much more experience and were really stimulating to me, because they had grown up in the Bay Area and had a lot of advantages I didn't have. I started composing a lot then because I felt that I really enjoyed writing and playing my own music* ».

²⁰ Le sérialisme est une technique de composition qui « consiste à utiliser les règles de structuration qui régissent les hauteurs d'une série dodécaphonique et à les appliquer systématiquement aux autres paramètres du son (durées, intensités, modes d'attaque, timbres, etc.) » (GINER, Bruno, *Aide-mémoire de la musique contemporaine*, Paris, Durand, 1995).

²¹ Arnold Schoenberg, *Trois pièces pour piano*, opus 11 (1909) et *Six petites pièces pour piano*, opus 19 (1911).

²² Pauline Oliveros, entretien avec Robert Carl du 19 janvier 2007, cité dans CARL, Robert, *Terry Riley's In C*, Oxford, New-York, Oxford University Press, 2009, p. 17. Traduction de l'auteure : « *[The sort of insights we had were] about the mixing of timbres ; you would learn how to adjust your dynamic. It was not so much about what you played but how you played it* ».

Terry Riley s'expérimente ainsi à différents styles de musique, et ce dès la fin des années 1950. La musique sérielle et l'improvisation, qui lui apportent rigueur et liberté d'expression, l'amènent à découvrir plusieurs manières de jouer et de penser la musique. Et c'est à partir de ces pratiques qu'il développe son propre style durant la première moitié des années 1960, creusant ainsi une nouvelle voie dans le paysage musical de l'époque, différente de celle imposée par la musique sérielle. Car contrairement à d'autres compositeurs, Terry Riley ne s'interroge pas sur son droit à trahir les règles strictes du sérialisme, bien que Schoenberg, Webern puis Stockhausen par la suite restent pour lui des maîtres à penser. Avec le compositeur La Monte Young, la chorégraphe Anna Halprin et le dramaturge Ken Dewey, et par son intérêt pour la musique orientale qu'il découvre par la suite, il expérimente de nouvelles formes d'écoute et installe son propre discours artistique parmi les nouvelles formes d'expression de l'époque. Son œuvre ne peut donc être comprise sans être resituée dans son contexte, où plusieurs libertés sont prises quant à la pensée et aux normes culturelles. Car Terry Riley se trouve en effet dans une génération intermédiaire, entre les révoltes de la Beat Generation et la culture hippie. Durant la première moitié des années 1960, il est ainsi influencé à la fois par les artistes et poètes *Beat*, qu'il rencontre d'abord par le biais de son ami La Monte Young et de l'artiste Walter de Maria lorsqu'il est à l'Université de Berkeley, et par les premiers signes de la mouvance psychédélique, dont San Francisco devient rapidement un lieu d'effervescence. Dans ce contexte, il tente de dépasser les frontières artistiques pour les faire résonner ensemble, confrontant ainsi la musique aux autres formes d'expression pour n'en faire qu'une seule.

Il est possible d'identifier trois temps dans ce premier parcours de création. Le premier correspond à sa rencontre avec La Monte Young, avec qui il expérimente le son à l'Université de Berkeley et au Dancer's Workshop d'Anna Halprin à Kentfield jusqu'en 1960, pour continuer en Europe en 1962 avec le groupe Fluxus. Le deuxième correspond à sa découverte des nouveaux moyens d'expression qu'offre la bande magnétique, qu'il expérimente à San Francisco en 1961 puis à Paris en 1963. Et le troisième correspond à la création d'*In C* (1964), œuvre qui résume ses premières découvertes et annonce sa production de la seconde moitié des années 1960. Tous illustrent un besoin de changement radical, pour aller vers un renouveau du champ musical.

1 / Happenings des premiers temps

À la fin des années 1950 et au début des années 1960, les amis et camarades de classe de Terry Riley ont un impact important sur sa musique et sa pensée artistique. Grâce à La Monte Young en particulier, un « aimant » auquel les gens se dévouent²³, il explore les sons purs et découvre les débuts de la musique électronique. Ensemble, ils « [prennent] littéralement, physiquement, la musique à bras le corps²⁴ », qu'ils font résonner jusque sur la Côte Ouest des États-Unis, puis en Europe quelques années après. Leurs performances à l'Université de Berkeley et au Dancer's Workshop d'Anna Halprin à Kentfield, deux cadres aux libertés d'expression différentes, annoncent en effet les futurs *events* du groupe Fluxus, auxquels ils participent ensuite tous les deux. Et pour comprendre le travail mené par Terry Riley durant ces premières années, il est nécessaire de revenir en détail sur la pensée de son ami La Monte Young, qui l'influence énormément et lui permet de découvrir une nouvelle forme de temps, fondé sur l'écoute de sons longs et continus.

1.1. Avec La Monte Young : « Noon concerts » ou la méthode aléatoire

Après l'obtention de son premier diplôme de l'Université de San Francisco en 1957, et à la suite de deux années où il enchaîne les emplois pour subvenir aux besoins de sa famille, Terry Riley décide de s'inscrire à l'Université de Berkeley au printemps 1959, à l'âge de vingt-trois ans. Ayant échoué aux concours d'entrée des classes d'harmonie et de contrepoint, il intègre la classe de composition du professeur Seymour Shifrin puis celle de William Denny, qui incarnent tous deux les valeurs académiques de l'époque – celles de la musique sérielle. Pour pouvoir obtenir son diplôme à l'été 1961, il se plie alors à l'exercice et poursuit ses recherches développées à l'Université de San Francisco. Et tandis qu'il travaille sur sa pièce *Spectra* en décembre 1959, un sextet influencé par les *Zeitmasse* (1956) de Karlheinz Stockhausen²⁵, il s'engage à côté dans des recherches sonores expérimentales qu'il n'aurait jamais osé montrer au corps enseignant.

C'est sa rencontre avec La Monte Young, dans la classe de composition de Seymour Shifrin, qui l'amène à découvrir de nouvelles formes d'écoute. Étudiant à l'Université de Berkeley dès

²³ John Cage, entretien avec Daniel Caux, *Les Chroniques de l'art vivant*, n° 30, mai 1972, p. 26.

²⁴ Daniel Caux, « La Monte Young », *ibid.*, p. 24.

²⁵ *Spectra* est interprété le 30 avril 1961 au Palais de la Légion d'Honneur de Californie à San Francisco en même temps que *Le marteau sans maître* de Pierre Boulez (1954), pièce emblématique de la musique sérielle européenne.

1957, il est lui aussi d'abord influencé par la musique sérielle, dont il tente d'appliquer les principes dans ses premières compositions. Mais très rapidement, il cherche à pousser à l'extrême les règles strictes du dodécaphonisme et du sérialisme. Bien qu'il s'inscrive directement sous l'influence d'Anton von Webern, son *Trio for Strings* (1958) pour violon, alto et violoncelle [fig. 1, éc. 1], que l'on identifie souvent comme étant à l'origine de la musique minimaliste, marque ainsi l'introduction d'un style nouveau. Les notes tenues sur une très longue durée et l'utilisation des silences suspendent le temps qui passe, obligeant celui qui écoute à devoir rester patient pour apprécier l'ensemble. Par exemple, l'ouverture du *Trio* ne contient pas plus de trois notes, respectivement émises par chacun des instruments. Pour que l'accord résonne et s'éteigne progressivement, jusqu'à ce que le suivant prenne forme, il faut attendre plus de cinq minutes. Le *Trio* entier dure ainsi presque une heure.

C'est la première fois qu'une pièce est écrite à partir de sons longs, sans qu'il s'agisse d'un drone²⁶ sur lequel est jouée une mélodie. Pour La Monte Young, c'est une des étapes les plus importantes dans sa musique. Déjà dans son enfance, il écoutait les fréquences continues du bourdonnement des fils métalliques dans les poteaux électriques, dont il tente ici de retrouver l'effet sonore. Mais lorsqu'il présente sa pièce devant la classe de composition en septembre 1958, celle-ci est très mal accueillie. Son professeur Seymour Shifrin ne comprend pas ce qu'il recherche. « Il pensait qu'une pièce devait aller quelque part, et il m'a dit mot pour mot : "Tu écris comme un vieil homme de quatre-vingt ans. Tu devrais plutôt être en train d'écrire une pièce avec des lignes musicales et des climax [...]"²⁷ », se souvient-il. Terry Riley est l'un des seuls à apprécier son travail. Lorsque La Monte Young lui joue un extrait de son *Trio* à son arrivée à Berkeley en 1959, il est immédiatement bouleversé par cet étirement du temps : « C'était comme être dans une "time capsule" et flotter quelque part dans l'espace, en attendant que le prochain événement arrive²⁸ ». « Le temps s'arrêtait, et je n'avais jamais eu cette sensation auparavant. C'est comme une initiation. Vous n'êtes jamais tout à fait le même après²⁹ ».

Rapidement, Terry Riley est fasciné par ce personnage excentrique dont beaucoup se moque. Sa manière avant-gardiste de s'habiller, ses idées et sa musique l'attirent bien plus que les enseignements de ses professeurs, avec qui il est difficile de sortir des sentiers battus. Avec les

²⁶ Un drone est un ton continu qui sert de base à la mélodie. Il est souvent utilisé dans la musique indienne.

²⁷ La Monte Young cité dans SCHWARZ, Robert K., « Terry Riley and La Monte Young », *Minimalists*, Londres, Phaidon Press, 1996, p. 24. Traduction de l'auteure : « He thought a piece should be going somewhere, and he literally said to me "You're writing like an eighty-year-old man, and you should be writing a piece that's got lines, that's got climaxes [...]" ».

²⁸ Terry Riley, *ibid.*, p. 28. Traduction de l'auteure : « It was like being in a time capsule and floating out in space somewhere and waiting for the next event to happen ».

²⁹ *Id.*, entretien avec Edward Strickland, dans STRICKLAND, Edward, *American Composers : Dialogues on Contemporary Music* [1987], Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press, 1991, p. 111. Traduction de l'auteure : « Time stopped, and I'd never had that experience. It's like an initiation. You're never quite the same afterwards ».

sons tenus de La Monte Young, qu'il expérimente lui-même dans ses pièces *String Quartet* et *String Trio* de mai 1960 et mai 1961, il découvre ainsi une nouvelle manière de concevoir la musique et de l'écouter.

Pendant l'été 1959, La Monte Young se rend à Darmstadt en Allemagne et assiste au séminaire de Karlheinz Stockhausen. C'est ici qu'il découvre la méthode aléatoire de John Cage, qu'il ignorait alors totalement. Les quelques pièces qu'il a pu écouter auparavant, telles que *Sonates et interludes pour piano préparé* (1946 – 1948) et *Quatuor à cordes en quatre parties* (1950), que ses amis Dennis Johnson et Terry Jennings lui font découvrir, sont antérieures à l'utilisation du « Yi-King »³⁰ dans sa musique. À Darmstadt, il écoute des compositions jouées par David Tudor, et un enregistrement de son *Concert pour piano et orchestre* (1957 – 1958), où l'essentiel des choix de jeu sont reportés sur les interprètes. La Monte Young est alors fasciné par ces compositions soumises à l'indétermination. Lorsqu'il rentre à Berkeley, il adopte immédiatement ce nouveau principe, que Terry Riley admire et encourage. Il dit alors à son ami : « S'ils pensaient que j'étais fou avant, attend de voir ce que je vais faire maintenant !³¹ ».

Ses pièces *Vision* (1959) et *Poem for Chairs, Tables, Benches, etc.* (1960) intègrent toutes deux des éléments empruntés au hasard. Dans la première, il s'intéresse aux sons peu communs que peuvent produire les instruments conventionnels. Sur une période de treize minutes, onze musiciens émettent chacun un son, dont la durée et l'espacement sont déterminés à l'aide d'un livre de nombres aléatoires ou d'un annuaire téléphonique [fig. 2]. Et pour *Poem*, qu'il réalise en janvier 1960, il met en place une méthode similaire permettant de déterminer le temps pendant lequel des chaises, des tables, des bancs et n'importe quels autres meubles doivent être traînés, poussés et raclés sur le sol [fig. 3, éc. 2]. Les bruits sont d'abord agressifs et insupportables, mais « une étrange et euphorique acceptation commence à se mettre en place³² » après quelques minutes d'écoute. Surgissent ainsi des harmoniques à très haut niveau sonore et pendant de très longues durées.

³⁰ Le *Yi-King* ou *Livre des mutations* est le premier des cinq classiques de la culture chinoise, dont l'origine remonte au premier millénaire avant l'ère chrétienne. Associé à un jeu de huit trigrammes, dont le tirage au sort de deux d'entre eux constitue l'une des possibilités de combinaison pour consulter les oracles, son interprétation est ainsi soumise à l'aléatoire. John Cage utilise cette même technique à partir de 1951, laissant ainsi l'indétermination décider de la durée, de la musique et de l'organisation de ses représentations.

³¹ La Monte Young cité dans SCHWARZ, Robert K., *op. cit.*, p. 29. Traduction de l'auteure : « *If they thought I was wild before, wait 'til they see what I'm going to do now !* ».

³² Dick Higgins, *Boredom and Danger*, *Source n°5*, janvier 1969, p. 15. Cité dans SMITH, Dave, *Following a Straight Line* : La Monte Young, *Contact n° 18*, hiver 1977 – 1978, pp. 4 – 9 [en ligne] : <http://www.users.waitrose.com/~chobbs/smithyoung.html>

« Dans mes deux pièces *Vision* et *Poème pour chaises, tables et bancs, etc.*, j'ai utilisé des éléments empruntés au hasard, mais d'une manière tellement différente de celle de John Cage qu'elles finissaient par apparaître comme appartenant à ma propre musique. Il est bien probable que je n'aurais pas utilisé jusqu'à ce point une technique due au hasard si je n'avais pas été influencé par ses travaux [...]. Il est [...] certain que c'est après avoir entendu John Cage que j'ai composé deux pièces faisant appel à la technique du hasard [...]»³³.

Pour présenter son travail, celui qui l'a influencé et celui de ses camarades, et ne pouvant le faire en classe de composition où ses recherches ne sont que peu appréciées, La Monte Young décide alors d'organiser des concerts du midi dans l'auditorium de l'Université. Avec l'aide de Terry Riley, il bouleverse ainsi le département de musique de Berkeley qu'il transforme en véritable lieu d'expérimentation. Le concert le plus ancien dont nous avons connaissance est celui du 2 décembre 1959³⁴, où La Monte Young programme *The Second Machine* (1959) de Dennis Johnson, *Imaginary Landscape No 4* ou *March No 2 for Twelve Radios* (1951) de John Cage, *Cough Music* (1959) de Richard Maxfield, et sa propre pièce *Vision* (1959). Son choix reflète ses influences, qu'il décide volontairement d'associer à la représentation de sa pièce. Pour *Landscape No 4* de John Cage [éc. 3], les interprètes ne possèdent pas d'instruments mais des postes de radio, qu'ils manipulent à partir d'une partition où les temps d'actionnement sont précisément indiqués. Ce qui est aléatoire, en revanche, ce sont les sons qu'émettent ces douze postes de radio, faisant ainsi de ces objets des instruments d'indétermination par excellence. La Monte Young présente aussi le travail de Richard Maxfield, un pionnier de la musique électronique qu'il rencontre à New-York quelques mois auparavant, à son retour du séminaire d'été de Darmstadt en Europe. Sa pièce *Cough Music* est composée à partir de bruits de toux – enregistrés dans le public lors d'une représentation du compositeur américain Christian Wolff – qu'il a ensuite manipulés pour créer de nouvelles sonorités [éc. 4]. Terry Riley, qui fait partie du groupe d'interprètes de ce concert, restera fortement marqué par cette découverte. Enfin, La Monte Young programme la dernière pièce de son ami Dennis Johnson, *The Second Machine*, avec qui il a longuement discuté du principe d'indétermination lorsqu'ils vivaient ensemble chez Richard Maxfield à New-York. Dans un texte introductif qu'il donne à La Monte Young pour qu'il puisse présenter sa pièce avant qu'elle ne soit exécutée, Dennis Johnson écrit sur un ton humoristique :

³³ La Monte Young, « La Monte Young : " ... créer des états psychologiques précis" », entretien avec Daniel Caux, *Les Chroniques de l'art vivant*, n° 30, mai 1972, p. 27.

³⁴ D'après la chronologie établie par Thomas M. Welsh dans BERNSTEIN, David W., *The San Francisco Tape Music Center : 1960s Counterculture and the Avant-garde*, Berkeley, University of California Press, 2008, p. 267.

« Faites tourner l'aiguille trois fois. Si elle vient à tomber, ne vous en faites pas. Tricher est permis, et autant de fois qu'il y a lieu. Je ne sais pas le nombre de possibilités et voyez si je m'en soucie. Les partitions résistent à l'eau et au feu. Jouez une face ou l'autre, ou le bord si vous êtes fatigué, et ne m'appellez pas pour me demander des informations pendant que je brûle de vieilles partitions. Peut être joué sous l'eau³⁵ ».

Pour la fin du concert, lorsque La Monte Young et ses camarades interprètent *Vision*, le public d'étudiants ne comprend pas ce qu'il est en train de se passer et crée une véritable émeute. Pendant ces treize minutes de musique aléatoire, La Monte Young plonge la salle dans le noir complet. Terry Riley se souvient : « Pour *Vision* (1959), Young a tourné les lumières dans l'auditorium et a créé la panique dans l'audience, comme s'il les bombardait avec des sons non-conventionnelles³⁶ ». Là où l'on joue en principe de la musique classique dans une atmosphère formelle « et très coincée³⁷ », La Monte Young bouleverse donc les codes de bonne conduite et renouvelle la forme même du concert.

C'est dans cette ambiance peu conventionnelle que Terry Riley écrit sa pièce *Concert for Two Pianists and Tape Recorders* en mars ou avril 1960. D'après la partition publiée par La Monte Young dans *An Anthology* en 1963³⁸ [fig. 4, éc. 5], l'organisation de la pièce est essentiellement laissée au choix des performeurs. Sur des pianos préalablement préparés avec des objets quelconques posés sur ou entre les cordes, tels qu'un cendrier et un dessin de La Monte Young, ils doivent jouer une mélodie fragmentée. Si l'on en suit la partition, où la notion de temps semble être absente, son exécution dépend des musiciens. À ces sons viennent s'ajouter ceux émis par les magnétophones, que Terry Riley a enregistrés puis transformés à l'aide de l'électronique. Comme il l'explique dans un des enregistrements³⁹, il s'agit de sons naturels réalisés à partir d'objets du quotidien, qu'il a ensuite accélérés ou ralentis. Son travail rejoint ainsi celui réalisé l'année précédente par Richard Maxfield pour *Cough Music*. En plus de ces sons, Terry Riley indique grâce à des notations graphiques plusieurs actions à réaliser autour de l'instrument. Pour la publication de sa partition en 1963, il écrit en introduction [fig. 5] :

³⁵ Dennis Johnson cité dans YOUNG, La Monte, *Conférence 1960 : été 1960* [1960], trad. Marc Darcy, Paris, Éolienne, 1998, p. 38.

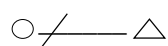
³⁶ Terry Riley cité dans SCHWARZ, Robert K., « Terry Riley and La Monte Young », *Minimalists*, Londres, Phaidon Press, 1996, p. 30. Traduction de l'auteure : « *In Vision (1959), Young turned out the lights in the auditorium, and created panic among audience members as he bombarded them with unconventional sounds* ».

³⁷ *Id.*, entretien avec Daniel Caux [1979], dans CAUX, Daniel, *Le silence, les couleurs du prisme et la mécanique du temps qui passe*, Paris, Éditions de l'Éclat, 2009, pp. 105 – 106.

³⁸ Nous reviendrons sur *An Anthology* (1963) de La Monte Young dans la partie intitulée « Terry Riley, un artiste du groupe Fluxus ? », pp. 32 – 37.

³⁹ Il s'agit d'un enregistrement retrouvé plusieurs années après la performance. Cf. *Piste No 12, Music for the Gift* – Album CD, Organ of Corti, 1998.

« La Monte ...



Ce signe, que tu n'as pas vu en concert auparavant, signifie qu'il faut ramper dans le piano, se rouler et donner un coup de pied au couvercle ou sur les côtés de choses moins violentes, ou tout simplement rester allongé ou faire ce que tu veux, peu importe. Je pensais que ce serait bien pour toi, car tu es petit et tu peux facilement rentrer dans le piano ... Pour une autre version, ce serait bien si tu pouvais simplement ramper et rester allongé là pendant la pièce. J'imagine que tu ferais ça très bien. À propos, il n'y a pas plus d'indications sur la partition. Si tu ne peux pas te souvenir de leur signification (cela n'a pas d'importance, mais si tu veux savoir), demande-moi et je les écrirai. Mais je suis en train de penser que les indications enlèvent de la magie.

... Terry⁴⁰ ».

La partition n'a en réalité que peu d'importance. Elle est uniquement écrite pour le concert du 30 avril 1960 à l'Université Brigham Young de Provo dans l'Utah, où la pièce est présentée parmi d'autres compositions d'étudiants, dont le *Poem for Chairs, Tables and Benches, etc.* de La Monte Young. Terry Riley lui-même, qui dessine alors rapidement des signes sur papier pour que sa pièce puisse être programmée, admet plus tard que cette partition n'avait aucun sens.

Dans les mois qui suivent sa création, *Concert for Two Pianists and Tape Recorders* est souvent associé au *Poem for Chairs, Tables, Benches, etc.* de la Monte Young, probablement pour leurs recherches communes autour de la méthode aléatoire et des sons naturels tirés d'objets du quotidien. C'est au concert du midi du 11 mai 1960⁴¹ que les deux pièces sont jouées à Berkeley pour la première fois. Le programme, intitulé « Musique du Séminaire de Composition », comprend également *Trio for Flute, Horn and Piano* de Douglas Leedy, *True and False Unicorn* (1960) de Paul Epstein, et *Three Movements from Serenade for Violin and Viola* de Loren Rush. On remarque ici que les pièces semblent être plus conventionnelles que celles présentées lors du concert du 2 décembre 1959. Et en effet, La Monte Young décide de programmer les compositions de ses camarades de classe, qui cherchent tous à se surpasser pour créer la musique la plus

⁴⁰ Terry Riley, « Music », dans YOUNG, La Monte (éd.), *An Anthology* [1963], sec. éd., New-York, Jackson Mac Low, 1970, non paginé. Traduction de l'auteur : « *La Monte ... This sign in concert you have not seen before, and it means to crawl into the piano, and roll around, and kick the lid or the sides of less violent things, or just lie there or whatever you want, anyway. I thought it would be good for you because you are small and can probably easily get in the piano ... One version would be nice if you just crawled in and layed there during the piece. I can imagine you would do that very well. Incidentally, there is no longer writing on the score. So if you can't remember the things mean (it doesn't make any difference, but if you just want to know), ask me and I will write up instructions. But I am getting to think instructions take some of the magic out of the place ... Terry* ».

⁴¹ D'après la chronologie établie par Thomas M. Welsh dans BERNSTEIN, David W., *The San Francisco Tape Music Center : 1960s Counterculture and the Avant-garde*, Berkeley, University of California Press, 2008, p. 267.

nouvelle⁴². Elles n'ont cependant rien à voir avec les pièces à l'esprit provocateur de La Monte Young et de Terry Riley. Pour cette présentation en particulier, La Monte Young adapte *Poem* pour un opéra de chambre. *Poem : A Chamber Opera in One Act*, auquel Terry Riley participe avec Loren Rush, Marvin Tartak et Walter de Maria, fait intervenir plusieurs actions sur scène et dans la salle, en plus des bruits assourdissants des meubles raclés sur le sol. La Monte Young se souvient :

« [...] C'était assez déroutant. Il y avait quelqu'un qui faisait frire des œufs sur la scène, une fille qui dormait dans un sac de couchage dans une allée de la salle, une partie de jeu de billes dans un autre endroit, Phyllis Jones jouait Beethoven au piano, et la version pour bande magnétique de *Two Sounds* était diffusée sur les haut-parleurs. Les étudiants de ma classe et de celle de Garner Rust déambulaient au milieu de la salle parmi le public et lisaient des livres d'analyse de musique. De mon côté, je marchais au milieu du public en criant "vert" dans un seau⁴³ ».

De la même manière que pour *Concert for Two Pianists and Tape Recorders* de Terry Riley, l'action théâtrale, provocatrice et humoristique devient partie intégrante de la nouvelle version de *Poem*. Et lorsque le compositeur Cornelius Cardew assiste à l'une des premières représentations de la pièce, probablement l'une de celles données par John Cage et David Tudor qui l'interprètent à plusieurs reprises à Cologne en 1960, il dit : « À vrai dire, il apparut rapidement que tout, puisque tout existe et arrive depuis que le monde est monde, était une unique et gigantesque exécution de *Poem*⁴⁴ ».

En dehors des « *Noon Concerts* », La Monte Young et Terry Riley poursuivent leurs recherches avec Walter de Maria, étudiant en art à Berkeley depuis 1957. Ensemble, ils travaillent sur des opérations aléatoires et des collages de sons électroniques et concrets. Ils réalisent deux improvisations, quelques jours avant le concert du midi du 11 mai. La première, intitulée *Collaboration Event To (Compositions and Improvisations)*, se déroule à Berkeley le 2 mai, et la seconde à la California School of Fine Arts de San Francisco le 5 ou 6 mai suivant. Au mois de

⁴² Terry Riley, notes, *Music for the Gift* – Album CD, Organ of Corti, 1998. Cité dans HOLMES, Thom, *Electronic and Experimental Music : Technology, Music and Culture* [1985], 4e éd. rev. et aug, New-York, Routledge, 2012, pp. 382 – 383.

⁴³ La Monte Young, entretien avec William Duckworth, dans DUCKWORTH, William, *Talking Music : Conversations with John Cage, Philip Glass, Laurie Anderson, and Five Generations of American Experimental Composers*, New-York, Schirmer Books, 1995, p. 235. Traduction de l'auteure : « [...] that was absolutely wild. I had somebody on stage frying eggs, and a girl in the aisle was sleeping in a sleeping bag, and a game of marbles was going on somewhere, and Phyllis Jones was playing Beethoven at the piano, and my *Two Sounds* was being played electronically on speakers, and my entire music appreciation class and Garner Rust's entire music appreciation class were walking through the audience reading from their music appreciation textbooks, and I was walking through the audience shouting "Green" into a bucket ».

⁴⁴ Cornelius Cardew, *One Sound* : La Monte Young, *The Musical Times*, vol. 107, n° 1485, novembre 1966, p. 959. Cité dans NYMAN, Michael, *Experimental Music : cage et au-delà* [1974], trad. Nathalie Gentili, Paris, Allia, 2005, p. 132.

juillet de la même année, ils se produisent avec Dick Higgins à la Old Spaghetti Factory et à l'Excelsior Coffee Shop sur Green Street à San Francisco, dans un concert intitulé *Simultaneous Performance of Four Compositions By : La Monte Young, Terry Riley, Walter de Maria, Dick Higgins*. Les lieux sont bien connus des artistes et poètes *Beat*, qu'ils fréquentent régulièrement dès la fin des années 1950. À la Old Spaghetti Factory, ils viennent souvent danser le flamenco et assister à des concerts de musique de chambre⁴⁵. Pour celui-ci, Terry Riley se souvient de la performance de Walter de Maria qui présente sa pièce *Bats* pour la toute première fois : « Walter a soulevé une table et une batte de baseball, et il a annoncé au public : "La première mondiale de *Bats*". Il a alors commencé à frapper, rompant la table. Le bois volait dans toute la pièce, et les gens couraient vers la sortie⁴⁶ ».

Ainsi, la provocation, et parfois même la violence, que Terry Riley et ses amis La Monte Young et Walter de Maria expérimentent à cette époque reflète le bouleversement social et culturel du début des années 1960. En effet, en même temps que l'esprit de contestation qui commence à se faire entendre, notamment avec la formation de la Nouvelle Gauche (1960) qui souhaite construire une société idéale à partir de la société existante corrompue⁴⁷, les artistes se libèrent des conventions académiques pour exprimer un renouveau. Dans cette idée, La Monte Young et Terry Riley, dont la réputation se fait rapidement connaître dans la baie de San Francisco, poursuivent et complètent leurs recherches expérimentales au Dancer's Workshop d'Anna Halprin, où les artistes présents stimulent et encouragent leurs productions.

1.2. *Le Dancer's Workshop d'Anna Halprin, un lieu propice à la créativité*

Cette collaboration avec Anna Halprin se déroule en même temps que leurs études, à Kentfield, à quelques kilomètres de Berkeley. Cette chorégraphe, âgée de quinze ans de plus qu'eux, quitte New-York pour s'installer sur la Côte Ouest en 1945 avec son mari, l'architecte paysagiste Lawrence Halprin. Deux rencontres semblent l'avoir amené à s'éloigner des préceptes de la danse moderne. La première a lieu à l'Université du Wisconsin à Madison en 1938, où elle étudie la

⁴⁵ MORGAN, Bill, « Tour 3. North Beach » dans *The Beat Generation in San Francisco : a literary tour*, San Francisco, City Light Books, 2003, pp. 52 – 53.

⁴⁶ Terry Riley, entretien avec David W. Bernstein et Maggy Payne, dans BERNSTEIN, David W., *The San Francisco Tape Music Center : 1960s Counterculture and the Avant-Garde*, Berkeley, University of California Press, 2008, p. 213. Traduction de l'auteure : « Walter brought a table up and a baseball bat and he announced to the audience, "The world premiere of *Bats*" and he started hitting, breaking the table up. Wood was flying all over the audience, and people were running for the exits ».

⁴⁷ ROBERT, Frédéric, « Première partie. Chapitre 5. 1960 – 1965 : une Nouvelle Gauche américaine contestataire et réformatrice » dans *Révoltes et utopies. La contre-culture américaine dans les années 1960*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2011, pp. 101 – 112.

kinésiologie et l'anatomie avec Margaret H'Doubler, l'une des premières professeures de danse du département d'éducation physique. « Sous son impulsion, elle se défie du "beau mouvement" et s'intéresse essentiellement au mouvement généré par la sensation interne du danseur, quelle qu'elle soit, et commence très vite à mener des recherches en ce sens à partir d'incessantes improvisations⁴⁸ ». La seconde a lieu au début des années 1940 à Harvard, lorsqu'elle rejoint son mari qui étudie l'architecture. Elle y découvre les idées du Bauhaus et rencontre Walter Gropius, émigré aux États-Unis depuis 1937.

« Pour moi, le Bauhaus a représenté beaucoup de choses. Lorsque j'ai rencontré les artistes du Bauhaus, j'ai été soudainement introduite dans un art fonctionnel, un art que les gens pouvaient utiliser. Cela m'a également conforté dans mon désir de collaboration [...]. J'avais été intéressée par le livre *The New Vision* dans lequel était exprimée l'idée selon laquelle il fallait abolir la pensée du génie créateur solitaire pour lui substituer la notion de création collective [...]»⁴⁹.

Anna Halprin fonde ainsi la Dance Cooperative en 1949, qui prend le nom de San Francisco Dancer's Workshop en 1955. À cette date, le groupe quitte le studio de danse qu'elle louait à San Francisco pour s'installer en plein air, sur un plateau de danse que Lawrence Halprin construit avec le scénographe Arch Lauterer, en contrebas de leur maison [fig. 6]. Dès 1956, John Graham, A.A. Leath, Simone Forti et son mari Robert Morris viennent la rejoindre. Arrivent ensuite Trisha Brown, Meredith Monk, Josephine Landor, Soto Hoffman, puis Yvonne Rainer en 1959. Avec eux, Anna Halprin se détache des « codes choréotypiques⁵⁰ » et introduit la notion de « tâches » à partir de 1957, faisant ainsi entrer les gestes du quotidien dans le champ de la danse. « Grâce à cette nouvelle approche, elle s'arroge le droit de s'intéresser à des activités ordinaires, tels que se laver, s'alimenter, se vêtir, se dévêtir ...⁵¹ ». Elle s'écarte également des modes de représentation traditionnels en quittant la scène pour se produire dans les rues, les chantiers et les parkings. Ses performances, qu'elle qualifie alors d'*instant theater* et d'*event*⁵², forment ainsi un pendant aux happenings développés sur la Côte Est par John Cage et Allan Kaprow.

⁴⁸ Jacqueline Caux, Danse / Anna Halprin : Exploratrice de la danse, *Mouvement*, n° 30, septembre – octobre 2004, p. 68.

⁴⁹ Anna Halprin, entretien inédit avec Jacqueline Caux, *ibid.*, p. 72.

⁵⁰ Laurent Goumarre, Anna Halprin, à l'origine de la performance, *Art Press*, n° 321, mars 2006, p. 12.

⁵¹ Jacqueline Caux, *op. cit.*, p. 68.

⁵² Anna Halprin, « Chapitre 3. Rencontre avec John Cage, Merce Cunningham, Robert Rauschenberg, avec La Monte Young et Terry Riley, avec le mouvement Fluxus », entretien avec Jacqueline Caux, dans CAUX, Jacqueline (commissaire), [Exposition. Lyon, Musée d'art contemporain. 8 mars – 14 mai 2006], *Anna Halprin à l'origine de la performance*, Catalogue d'exposition, Lyon, Musée d'art contemporain, 2006, p. 51.

La rencontre entre La Monte Young, Terry Riley et Anna Halprin semble se dérouler au début de l'année 1960, quelques mois après le retour de La Monte Young du séminaire d'été de Stockhausen à Darmstadt. Là-bas, David Tudor le met en contact avec John Cage, à qui il envoie une partition de son *Trio for Strings*. Cage lui répond de New-York au début du mois de janvier et écrit dans la marge : « J'espère que vous pourrez rentrer en contact avec la danseuse Ann Halprin⁵³, dont les coordonnées sont inclus dans la lettre⁵⁴ ». Et dans sa réponse du 7 février 1960, La Monte Young écrit : « Je suis rentré en contact avec Ann Halprin, comme vous me l'aviez suggéré, et je pense la rencontrer prochainement. On me dit qu'elle réalise de très belles danses⁵⁵ ». C'est donc probablement au mois de février que La Monte Young, accompagné de Terry Riley, rencontre Anna Halprin lors d'une de ses répétitions⁵⁶. Il lui présente plusieurs pièces récentes, dont le *Trio for Strings* que Dennis Johnson a enregistré lors d'un concert intitulé « Avalanche No. 1 » à l'Université de Californie à Los Angeles. « Je ne me souviens pas exactement des détails », explique La Monte Young, « mais elle était très intéressée par mon travail et mes idées, et m'a demandé d'être Directeur Musical⁵⁷ ». Dès lors, une véritable complicité se met en place entre les trois artistes. La Monte Young et Terry Riley se rendent à Kentfield deux à trois fois par semaine, où ils expérimentent des nouveaux sons et de nouvelles manières de les produire. « Ce qui m'intéressait beaucoup avec Terry Riley et La Monte Young, c'était qu'étrangement, nous en étions au même stade de recherche. Ils refusaient de créer une musique qui ressemble à quelque chose de déjà entendu⁵⁸ », se souvient Anna Halprin. Le cadre naturel et l'esprit avant-gardiste des danseurs leur donnent ainsi la possibilité de s'exprimer en toute liberté, et d'approfondir leurs recherches menées à Berkeley. À la lisière de la musique et du théâtre, ils s'amuse à gratter les fenêtres du studio de danse, à frapper les portes, à les faire grincer, et ce pendant plusieurs heures. En avril 1960, peu de temps après leur arrivée, ils réalisent ainsi la pièce *Two Sounds* [éc. 6], sorte d'épilogue du *Poem for Chairs, Tables, Benches, etc.* écrit quelques mois auparavant. Le premier

⁵³ John Cage connaît la danseuse depuis le Festival de Danse de New-York de 1944, où elle présente sa pièce *The Lonely One* dans la section réservée aux jeunes créateurs. Impressionné par son travail singulier, il l'invite chez lui et lui présente de nombreux artistes d'avant-garde. Par la suite, lui et Merce Cunningham lui rendent régulièrement visite lorsqu'ils sont en tournée en Californie.

⁵⁴ John Cage dans une lettre à La Monte Young de janvier 1960. Cité dans ROSS, Janice, *Atomizing Cause and Effect : Ann Halprin's 1960s Summer Dance Workshops*, *Art Journal*, vol. 28, n° 2, été 2009, p. 70. Traduction de l'auteur : « *Hope you can get in touch with dancer Ann Halprin, including her contact information in the letter* ».

⁵⁵ La Monte Young dans la lettre à John Cage du 7 février 1960. Cité dans ROSS, Janice, *ibid.*, p. 70. La lettre a été retrouvée par Jeremy Grimshaw, étudiant à la Eastman School of Music à Rochester. Traduction de l'auteur : « *I did get in touch with Ann Halprin, at your suggestion, and plan to meet her soon. I am told she does beautiful dances* ».

⁵⁶ Dans l'entretien avec Jacqueline Caux publié dans le catalogue de l'exposition *Anna Halprin à l'origine de la performance*, La Monte Young explique pourtant que c'est chez elle qu'il a composé *Poem for Chairs, Tables and Benches, etc.* en janvier 1960 (Cf. CAUX, Jacqueline (commissaire), *op. cit.*, p. 130). Mais son échange épistolaire avec John Cage semble prouver le contraire.

⁵⁷ La Monte Young cité dans ROSS, Janice, *op. cit.*, p. 70. Traduction de l'auteur : « *I don't exactly recall the details, but she became interested in my work and my ideas and invited me to become the Musical Director* ».

⁵⁸ Anna Halprin, dans CAUX, Jacqueline (réal.), *Anna Halprin : Out of Boundaries*, Paris, Centre Georges-Pompidou, 2004 [en ligne] : <http://www.numeridanse.tv/fr>, Film, 53 min.

son est obtenu par la friction d'une mailloche sur un gong, lui-même raclé contre le sol. Pour le second, La Monte Young et Terry Riley frottent les grandes fenêtres et les murs du studio d'enregistrement⁵⁹ avec un bidon et des canettes de bière vides. Les deux sons, enregistrés séparément en approchant le microphone au plus près, sont ensuite diffusés sur les deux magnétophones avec un léger décalage. Et de la même manière que *Poem*, il faut être patient et s'immerger dans ces sons pour qu'ils deviennent familiers et appréciés. Anna Halprin se souvient : « On avait d'abord l'impression d'entendre un son saturé non identifiable puis, lorsqu'il s'arrêtait après douze ou quinze minutes, le silence qui suivait était un véritable choc. On n'avait jamais entendu un silence aussi chargé⁶⁰ ». Cette pièce lui inspire de nombreux mouvements, elle l'utilise régulièrement dans ses séances d'improvisation avec ses danseurs. Parfois, La Monte Young et Terry Riley improvisent en direct, en même temps qu'eux. Mais pour détourner toute forme de causalité, il leur arrive de leur tourner le dos pour ne pas être influencés par leurs mouvements. Les échanges se déroulent ainsi à la fin des répétitions pour discuter ensemble de ce qu'il vient de se produire.

Dans une lettre qu'il écrit le 7 avril 1960 à son ancien professeur du City College de Los Angeles, Leonard Stein, La Monte Young évoque le travail avec la danseuse et fait part de son enthousiasme à propos de leurs recherches :

« Si possible, venez au concert d'Ann à l'UCLA. Elle est probablement la meilleure Américaine ? Danseuse ? (bien que Merce Cunningham semble être plus athlétique). Je travaille avec elle depuis plusieurs mois maintenant et c'est une merveilleuse expérience [...]. Nous improvisons, et Terry et moi créons des sons meilleurs que les sons électroniques. Des sons en direct (pas de bandes, sur place)⁶¹ ».

Dans une autre lettre qu'il écrit quelques jours après celle du 7 avril⁶², il explique à Leonard Stein qu'il est déçu que les danses programmées pour cette future soirée ne soient pas aussi improvisées que celles travaillées à l'atelier. Il ajoute cependant que la musique que lui et Terry Riley joueront sera entièrement improvisée.

⁵⁹ En plus de son plateau et de son studio de danse, Anna Halprin avait un studio d'enregistrement avec deux magnétophones.

⁶⁰ Anna Halprin, « Chapitre 3. Rencontre avec John Cage, Merce Cunningham, Robert Rauschenberg, avec La Monte Young et Terry Riley, avec le mouvement Fluxus », entretien avec Jacqueline Caux, dans CAUX, Jacqueline (commissaire), [Exposition. Lyon, Musée d'art contemporain. 8 mars – 14 mai 2006], *Anna Halprin à l'origine de la performance*, Catalogue d'exposition, Lyon, Musée d'art contemporain, 2006, p. 58.

⁶¹ La Monte Young dans la lettre à Leonard Stein du 7 avril 1960. Cité dans ROSS, Janice, *op. cit.*, pp. 70 – 71. Traduction de l'auteure : « *If at all possible attend Ann's concert at UCLA. She is probably the best American ? Dancer ? (although Merce Cunningham seems more athletic). I have been working with her for several months now and it has been a marvelous experience [...]. We improvise and Terry and I make sounds even better than electronic sounds. Live sounds (no tapes, on the spot)* ».

⁶² Lettre de La Monte Young à Leonard Stein d'avril 1960. Cité dans ROSS, Janice, *ibid.*, p. 71.

Ce concert est une performance qui se déroule le 22 avril 1960 au Shoenberg Hall de l'Université de Californie à Los Angeles. Il s'agit de la première représentation des pièces *Still Point* (1960) et *Visions* (1960) qu'Anna Halprin interprète avec le Dancer's Workshop. Et la musique sur laquelle ils dansent est en effet entièrement improvisée. La Monte Young se souvient :

« Lors de cette performance publique, nous avons réalisé certains de mes sons soutenus en frottant des poubelles contre les murs et en les trainant dans les escaliers. Dans une pièce au sol cimenté, adjacente à la scène, j'avais disposé de très grands gongs attachés à des cordes que Terry et moi-même tirions chacun de son côté. Les sons émis étaient incroyables !⁶³ ».

Ce soir-là, l'éclairagiste d'Anna Halprin, Patrick Hickey, éteint les lumières et plonge la salle dans l'obscurité. Le public, qui pense d'abord à un incident, comprend ensuite que la pièce continue en entendant le bruit des mouvements des danseurs et les sons saturés de La Monte Young et Terry Riley. Mais les réactions et les critiques sont virulentes. Des personnes crient, d'autres se révoltent. Parmi eux se trouvent les parents de La Monte Young, qui quittent la salle en pleurant de déception⁶⁴. Un mois après, Anna Halprin écrit à John Cage et explique qu'elle est inquiète pour Merce Cunningham qui doit se produire dans peu de temps au Schoenberg Hall, car le mécontentement des sponsors après leur spectacle va probablement rendre les choses difficiles⁶⁵.

Pendant l'été 1960, La Monte Young et Terry Riley donnent des cours de composition aux participants de la classe d'été, plus nombreux que pendant le reste de l'année [fig. 7]. Ces cours sont entièrement non conventionnels, proches de leurs propres improvisations musicales. Par exemple, La Monte Young demande un jour aux artistes d'aller collecter des objets, de les mettre dans un sac en papier, puis de s'en servir pour faire de la musique⁶⁶. Les premières réactions des artistes présents montrent une certaine inquiétude face à cette nouvelle manière de produire des sons. Le musicien Werner Jepson en particulier, qui avait alors déjà composé la musique pour la chorégraphie *Rites of Women* avec Bill Spencer en 1959, se souvient de sa rencontre avec La Monte Young et Terry Riley le premier jour de l'atelier :

⁶³ La Monte Young, entretien avec Jacqueline Caux, dans CAUX, Jacqueline (commissaire), *op. cit.*, p. 130.

⁶⁴ *Loc. cit.*

⁶⁵ Lettre d'Anna Halprin à John Cage du 23 juin 1960 (Getty Research Institute. Papiers de David Tudor 980039). Cité dans ROSS, Janice, *Atomizing Cause and Effect : Ann Halprin's 1960s Summer Dance Workshops*, *Art Journal*, vol. 28, n° 2, été 2009, p. 71.

⁶⁶ Anna Halprin, « Chapitre 3. Rencontre avec John Cage, Merce Cunningham, Robert Rauschenberg, avec La Monte Young et Terry Riley, avec le mouvement Fluxus », entretien avec Jacqueline Caux, dans CAUX, Jacqueline (commissaire), *op. cit.*, p. 58.

« [...] Nous sommes arrivés, et Riley et Young étaient en place. Ils avaient tous les deux des miroirs et des boîtes de café posés sur le sol, qu'ils ont gratté sur le ... vous savez, le crissement d'un ongle sur un tableau ? Eh bien, c'était pire. Et c'était leur musique. Ann était tout excitée et nous a salué : "C'est ce que nous allons faire aujourd'hui !" . J'ai répondu : "Non, nous n'allons pas faire ça aujourd'hui"⁶⁷ ».

Mais après plusieurs semaines de travail, les artistes commencent à trouver leur place et à apprécier cette collaboration. À travers l'enseignement de La Monte Young et de Terry Riley, ils découvrent les idées de John Cage. L'aléatoire, le lien entre les sons et les actions et le rapport entre l'art et la vie les libèrent de toutes conventions, et légitiment les recherches menées par Anna Halprin. Ces cours de composition viennent ainsi compléter les séances d'improvisation dirigées par la danseuse.

Et c'est durant cet atelier d'été que La Monte Young écrit son manifeste *Lecture 1960*, qu'il lit devant ses camarades et livre comme partie intégrante de son cours avec Terry Riley. Cette conférence, publiée en hiver 1965 dans la revue *The Tulane Drama Review*, rassemble ses idées les plus avant-gardistes. Les sections qui la composent peuvent être lues dans n'importe quel ordre, laissant ainsi le hasard décider du sens apporté au texte. La Monte Young y rapporte quelques anecdotes sur sa collaboration avec Terry Riley et Anna Halprin, et explique son travail et ses recherches sur le son. Dans l'un des passages les plus célèbres, il dit :

« Le problème avec la musique du passé est que dans la plupart des cas l'homme a voulu faire faire aux sons ce qu'il voulait qu'ils fissent. Si nous voulons vraiment tirer un enseignement des sons, il me semble qu'on devrait attendre des sons qu'ils soient des sons plutôt que d'essayer de les forcer à faire des choses qui relèvent principalement de l'existence humaine. Si nous essayons de faire des sons nos esclaves et tentons de les forcer à se plier à notre volonté, ils deviennent sans intérêt. Nous ne pouvons rien en apprendre ou vraiment très peu parce qu'ils ne reflètent que nos propres idées. Si, toutefois, nous allons vers les sons tels qu'ils existent et voulons en faire l'expérience pour ce qu'ils sont – c'est-à-dire, une autre sorte d'existence – alors nous pourrions en apprendre quelque chose de nouveau. [...] Ces expériences [avec Terry Riley et Anna Halprin] étaient très enrichissantes et aident peut-être à expliquer ce que je veux dire quand je dis, et je le dis souvent, que j'aime entrer dans le son. Quand les sons sont vraiment longs, comme l'étaient beaucoup de ceux que nous produisions chez Anna Halprin, il peut être plus facile d'y entrer. [...] Je pouvais voir

⁶⁷ Werner Jepson, entretien avec Janice Ross le 17 décembre 2001, cité dans ROSS, Janice, *op. cit.*, p. 71. Traduction de l'auteure : « [...] *We arrived, and Riley and Young are in position, and they both have mirrors on the floor and coffee cans, and they are scraping them on the ... you know, the fingernail down the blackboard ? Well, it was worse. And that as their music. And Ann was all excited. And she greeted us "This is what we're are going to do today !" . I responded, "No, this is not what we're are going to do today" ».*

que les sons et toutes les autres choses dans le monde étaient aussi importantes que les êtres humains et que si nous pouvions jusqu'à un certain degré nous y donner, aux sons et aux autres choses, nous aurions la joie d'apprendre quelque chose de neuf⁶⁸ ».

Et pour illustrer son propos, il présente à ses camarades ses *Composition 1960 # 2* [fig. 8] et *Composition 1960 # 5* [fig. 9], respectivement écrites le 5 mai et le 8 juin 1960. Alors que la première demande aux performeurs de faire un feu devant le public et d'écouter son crépitement, la seconde consiste en un lâcher de papillon dans une salle de concert pour écouter son battement d'ailes. La Monte Young s'attache ici au « son virtuel produit par une situation dont l'esprit évoque suffisamment la musique pour la faire exister ». « L'auditeur doit considérer que le son existe même si nos capacités physiques ne nous permettent pas de le percevoir⁶⁹ ». Implicitement, il fait comprendre aux autres artistes que tout ce qui permet de produire ou d'évoquer un son est musique. Il se rapproche ainsi de l'enseignement d'Anna Halprin, qui fait réfléchir et travailler les participants de sa classe d'été sur sa notion de « tâche », selon laquelle tout mouvement et action du quotidien peuvent être de la danse.

1.3. *Terry Riley, un artiste du groupe Fluxus ?*

Après cet été passé à Kentfield avec Anna Halprin, Terry Riley poursuit ses études à l'Université de Berkeley pendant encore un an. La Monte Young, quant à lui, quitte la Côte Ouest pour s'installer à New-York en septembre 1960. Les membres de l'Université de Berkeley n'apprécient pas ses représentations et décident de lui accorder une bourse de voyage, sorte de billet sans retour pour l'éloigner. Là-bas, le compositeur découvre l'avant-garde new-yorkaise, dont il devient rapidement une des figures incontournables. Dans la classe de Richard Maxfield à la New School for Social Research, il rencontre George Maciunas puis Yoko Ono, qui assiste à l'une de ses lectures. Elle lui propose immédiatement d'organiser des concerts dans son loft sur Chambers Street, un des quartiers favoris pour l'avant-garde de l'époque. Ainsi, de décembre 1960 jusqu'à l'été 1961, il crée une série d'événements intitulée « The Purpose Of This Series Is Not Entertainment », à laquelle assistent Marcel Duchamp, John Cage, Jasper Johns et Robert Rauschenberg parmi d'autres. La Monte Young présente les compositions de ses camarades, ainsi

⁶⁸ La Monte Young, *Conférence 1960 : été 1960* [1960], trad. Marc Darcy, Paris, Éolienne, 1998, pp. 16 – 17.

⁶⁹ Jean de Loisy, « Bouversements de situations » dans LOISY, Jean de (éd.), [Exposition. Paris, Centre Georges-Pompidou. 9 novembre 1994 – 23 janvier 1995], *Hors limites : L'art et la vie, 1952-1994*, Catalogue d'exposition, Paris, Centre Pompidou, 1994, p. 18.

que ses *Compositions 1960* et *Compositions 1961*⁷⁰, où l'action n'est désormais focalisée que sur une seule activité.

Ces concerts, ainsi que ceux réalisés à Berkeley, permettent à La Monte Young de rassembler un certain nombre de partitions et de textes représentatifs de ces nouvelles idées. En juin 1961, George Maciunas lui propose d'éditer cette compilation, avec l'imprimeur qui s'était occupé des annonces de sa Galerie AG à New-York, désormais fermée. Avec son ami Jackson Mac Low, que Richard Maxfield lui présente après une représentation au Living Theater, La Monte Young tape ainsi les textes tandis que George Maciunas se charge de la mise en pages. Mais à cause de problèmes avec l'imprimeur, il faut attendre mai 1963 pour que le livre soit publié sous le titre de *An Anthology of chance operations concept art anti-art indeterminacy improvisation meaningless work natural disasters plans of action stories diagrams Music poetry essays dance constructions mathematics compositions* [fig. 10]. Aujourd'hui considérée comme l'une des premières publications du groupe Fluxus, cette anthologie rassemble les pièces de George Brecht, Claus Bremer, Earle Brown, Joseph Byrd, John Cage, David Degener, Walter de Maria, Henry Flynt, Yoko Ono, Dick Higgins, Toshi Ichiyanaaji, Terry Jennings, Dennis Johnson, Ding Ding, Ray Johnson, Jackson Mac Low, Richard Maxfield, Robert Morris, Malka Safro, Simone Forti, Nam June Paik, Terry Riley, Diter Rot, James Waring, Emmett Williams, Christian Wolf et La Monte Young lui-même.

Dès la fin de l'été 1961, au moment de la mise en pages de *An Anthology*, le travail de Terry Riley est donc associé à ceux de ce groupe d'artistes, appelé Fluxus dès 1962. Lorsqu'il est encore sur la Côte Ouest des États-Unis, il entame une correspondance avec eux⁷¹, probablement grâce à La Monte Young qui leur a parlé de son ami de Berkeley. Il réalise alors deux nouvelles pièces. La première, *Ear Piece*, se rapproche des *Compositions 1960* de La Monte Young. Son texte est reproduit dans *An Anthology* avec la partition de *Concert for Two Pianists and Tape Recorders* [fig. 11]:

« Le performeur prend n'importe quel(s) objet(s), comme un morceau de papier, du carton, du plastique, etc. et il le place sur son (ses) oreille(s). Il produit ensuite le son en le frottant, griffant, tapant ou déchirant, ou simplement en le traînant sur son oreille. Il peut aussi juste le tenir à cet endroit. Cette pièce peut être jouée en contrepoint avec un autre objet ou source sonore. Si le performeur porte un appareil auditif, il serait mieux de produire le son près du microphone (de

⁷⁰ Les *Compositions 1961* de La Monte Young sont une reprise de sa *Composition 1960 # 10* : « Tracez une ligne droite et suivez-la ».

⁷¹ POTTER, Keith, *Four Musical Minimalists : La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, p. 100.

l'appareil auditif). La durée de la performance dépend du performeur. Les enfants qui interprètent *Ear Piece* doivent être avertis de ne pas mettre leurs doigts trop loin dans leurs oreilles, car ils pourraient sérieusement endommager l'oreille interne⁷² ».

La seconde, *Grab Bag*, est une « sculpture suspendue » pour une « petite pièce de théâtre⁷³ » : un sac rempli d'instructions suspendu en dessous d'un panneau d'affichage. Chaque performeur qui réussit à l'atteindre doit prendre un papier et réaliser l'action indiquée, tel que jouer d'un instrument sans embouchure, ou le ranger dans sa boîte puis le ressortir. Cette pièce, où plusieurs actions peuvent être réalisées simultanément, se rapproche quant à elle davantage du *Concert for Two Pianists and Tape Recorders*.

Avec ces pièces, Terry Riley se rapproche ainsi du groupe d'artistes pré-Fluxus. Et lors de son voyage pour se rendre en Europe au début de l'année 1962, où il s'arrête à New-York pour voir son ami La Monte Young, il participe au concert *An Anthology II* donné au Living Theater le 5 février 1962 avec Ray Johnson, Jackson Mac Low, Robert Morris, Simone Forti, Nam June Paik, Dieter Rot, James Waring, Emmett Williams, Christian Wolff et La Monte Young. Il les retrouve quelques mois plus tard en Allemagne, où ses pièces *Concert for Two Pianists and Tape Recorders* et *Ear Piece* sont à l'affiche de plusieurs concerts. Le 9 juin 1962, à la Galerie Parnass de Wuppertal [fig. 12], il participe ainsi à l'événement « Après John Cage » avec George Maciunas, Ben Patterson, Dick Higgins et Jen Curtis, et interprète *Ear Piece*. Puis il participe au Festival de Wiesbaden, où il interprète *Concert for Two Pianists and Tape Recorders* le 1 septembre 1962, *Envelope*⁷⁴ le 8 septembre, et *Ear Piece* le 14 septembre [fig. 13].

En réalité, ces concerts lui font prendre conscience qu'il ne souhaite pas poursuivre dans cette voie. Il dit plus tard à La Monte Young : « Je suis allé au bout des choses, mais je ne savais pas qui j'étais⁷⁵ ». Mais bien qu'il s'éloigne rapidement du groupe, ses pièces continuent d'être interprétées par d'autres musiciens dans plusieurs concerts et festivals, faisant d'elles des œuvres incontournables du répertoire Fluxus : à la Galerie Monet à Amsterdam le 5 octobre 1962 [fig. 14], au Festum Fluxorum à Copenhague le 23 novembre 1962 [fig. 15], à Paris puis à Düsseldorf les 3

⁷² Terry Riley, « Music », dans YOUNG, La Monte (éd.), *An Anthology* [1963], sec. éd., New-York, Jackson Mac Low, 1970, non paginé. Traduction de l'auteur : « *The performer takes any object(s) such as a piece of paper, cardboard, plastic, etc. and places it on his ear(s). He then produces the sound by rubbing, scratching, tapping, or tearing it, or simply dragging it across his ear. He also may just hold it there. It may be played in counterpoint with any other piece or sound source. If the performer wears a hearing aid, it would be best to make the sounds close to the microphone (of the hearing aid). The duration of the performance is up to the performer. Children performing Earpiece should be warned not to stick their fingers too far into their ears, as they may seriously damage the inner ear* ».

⁷³ Keith Potter, *op. cit.*, p. 100. Traduction de l'auteur : « *Grab Bag is a "hanging sculpture" for "a little theatre piece"* ».

⁷⁴ Terry Riley compose *Envelope* en juillet 1960. C'est un quartet pour saxophone alto, cor, violon et piano, où chaque partie est indépendante et peut être jouée en solo ou en même temps que les autres.

⁷⁵ Terry Riley cité dans POTTER, Keith, *op. cit.*, p. 100. Traduction de l'auteur : « *I'd gone through this whole thing, and I didn't know who I was* ».

et 7 décembre 1962 [fig. 16] et février – mars 1963 [fig. 17], au Musée d'art Moderne de la Ville de Paris le 9 octobre 1963 [fig. 18], et au Flux-Festival Den Haag à Kursaal (Scheveningen) le 13 novembre 1964.

Et lorsque que George Maciunas réalise un travail d'archiviste pour retracer l'histoire du groupe Fluxus, le nom de Terry Riley n'est pas épargné de la longue liste d'artistes influents. Dans son *Expanded Arts Diagram* (1966) [fig. 19], il relie Fluxus à d'autres mouvements d'avant-garde du XX^{ème} siècle et le situe dans le champ artistique de l'époque. Il établit, non pas une hiérarchie, mais différentes catégories de performance, toutes émergentes à la fin des années 1950 : le théâtre néo-baroque, l'*Expanded Cinema*, le synesthésique, l'acoustique, le verbal, le néo-haïku/*events* et l'anti-art. Terry Riley apparaît dans la catégorie du théâtre acoustique, avec John Cage, Philip Corner, Lucia Dlugozewski, Toshi Ichiyangi et Richard Maxfield. Et d'après le diagramme, leur travail découle directement du concrétisme, de l'indéterminisme et du bruitisme de John Cage des années 1950, lui-même influencé par le théâtre futuriste du début du XX^{ème} siècle. La catégorie du théâtre acoustique se trouve à côté de celle du théâtre néo-haïku/*events*, dont découle le groupe Fluxus. Toutes deux partagent la même origine : John Cage. Si le nom de Terry Riley n'est donc pas directement relié à celui du groupe Fluxus, il est un voisin proche avec des idées communes. En réalité, le théâtre acoustique, le théâtre verbal, le théâtre néo-haïku/*events* et l'anti-art « renvoient aux activités multiples et multiformes de Fluxus. Mais, il faut bien le remarquer, les pratiques possèdent des différences plus ou moins grandes entre elles⁷⁶ ».

Pourtant, malgré le fait que Terry Riley participe quelques temps aux activités du groupe Fluxus, que son nom soit relié à celui de ses acteurs principaux par George Maciunas et qu'il soit publié dans *An Anthology* de La Monte Young, certains historiens d'art refusent de rapprocher sa pratique de celles des activités du groupe. C'est le cas de RoseLee Goldberg qui, dans son ouvrage *La Performance : du Futurisme à nos jours* de 1988, écrit :

« [...] Walter de Maria, Terry Jennings, Terry Riley, Dennis Johnson, Henry Flynt, Ray Johnson et Joseph Byrd présentèrent des œuvres que l'on ne pouvait classer ni dans la catégorie "happenings", ni dans celle de Fluxus, malgré la propension de la presse et de la critique à vouloir les cataloguer de manière compréhensible⁷⁷ ».

⁷⁶ Olivier Lussac, *Happening & Fluxus : polyexpressivité et pratique concrète des arts*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 210.

⁷⁷ RoseLee Goldberg, *La Performance : du Futurisme à nos jours* [1988], 2^e éd. rev. et aug. trad. Christian-Martin Diebold et Lydie Echasseriaud, Paris, Thames & Hudson, 2012, p. 132.

Si elle se réfère aux définitions premières du happening développées par Allan Kaprow dans les années 1960, pour lesquelles l'une des caractéristiques fondatrices est la participation du public en tant qu'élément de l'œuvre, on comprend en effet que les pièces *Concert for Two Pianists and Tape Recorders*, *Ear Piece* et *Grab Bag* de Terry Riley ne peuvent être définies de la même manière.

« Les happenings les plus intenses et les plus importants sont nés dans des lofts anciens, des sous-sols, des boutiques vides, des environnements naturels, et dans la rue, où un public très peu nombreux, de très petits groupes de visiteurs sont mêlés de quelque façon à l'événement, se laissant porter par l'action et y jouant un rôle. Il n'y a pas là de séparation entre le public et la pièce (comme c'est également le cas dans les théâtres en rond ou en parterre) [...]»⁷⁸.

Si la description d'Allan Kaprow semble correspondre à l'esprit de création des pièces réalisées avec La Monte Young, elle s'éloigne en effet des pièces que Terry Riley réalise seul. Celles-ci sont plutôt à définir en tant que forme scénique non-théâtrale. Elles se rapprochent de la définition du « happening scénique » que donne Richard Kostelanetz dans son essai *The Theatre of Mixed-Means : An Introduction to Happenings, Kinetic Environments and Other Mixed-Means Presentations* (1968). Il différencie les « happenings purs » théorisés par Allan Kaprow des happenings qui se déroulent devant un public, tels que les *events* de John Cage ou les représentations d'Anna Halprin et de Merce Cunningham.

« Les happenings scéniques diffèrent des happenings purs d'abord parce qu'ils se déroulent dans un lieu défini, principalement sur une scène théâtrale. Cependant, les actions des participants sont variables ou indéterminées d'une performance à l'autre ; des opérations aléatoires ou une indication flexible font que les événements ne peuvent être dupliqués. Parce que l'espace est fixe, le public est souvent séparé des performeurs ; il est donc plus observateur que participant»⁷⁹.

Qu'elles soient interprétées par lui-même ou par d'autres artistes, *Concert for Two Pianists and Tape Recorders*, *Ear Piece* et *Grab Bag* de Terry Riley sont en effet indéterminées et toute reprise

⁷⁸ Allan Kaprow, « Les happenings sur la scène new-yorkaise (1961) », *L'art et la vie confondus*, trad. Jacques Donguy, Paris, Centre Pompidou, 1996, p. 48.

⁷⁹ Richard Kostelanetz, *The Theatre of Mixed Means : An Introduction to Happenings, Kinetic Environments and Other Mixed-Means Presentations* [1968], New-York, RK Editions, 1980, p. 6. Traduction de l'auteure : « Staged happenings differ from pure happenings primarily in occurring within a defined space, mostly on a theatrical stage. Otherwise, the actions of the participants are variable or indeterminate from performance to performance ; either chance operations or a flexible script ensure that events cannot be duplicated. Because the space is fixed, the audience is usually separated from the performers ; thus, its role is more observational than participational ».

varie considérablement des précédentes. Elles se déroulent devant un public qui observe, séparé de la scène. Et si celui-ci peut participer, en frottant lui-même un morceau de papier contre son oreille dans *Ear Piece* ou en montant sur scène pour tirer un papier et réaliser une action dans *Grab Bag*, sa contribution n'est pourtant pas requise et déterminée à l'avance. Ces caractéristiques, communes à celles des *events* de Fluxus, tissent ainsi un lien évident entre ses œuvres et celles de ce groupe d'artistes. Et bien que sa collaboration avec eux soit de courte durée (1962), il est désormais établi et justifié de parler de Terry Riley comme un artiste du groupe Fluxus.

2 / Musique électronique et fantasmes répétitifs : vers de nouveaux modes expressifs

Au début du XX^{ème} siècle, la musique électronique désigne essentiellement celle produite par des instruments tels que le Thérémin (1919) et les Ondes Martenot (1928), pour lesquels les sons sont produits à partir de signaux électriques. Puis à la fin des années 1940, et surtout durant les années 1950 et 1960, la musique électronique évolue rapidement, en lien avec le progrès technologique et la création de plusieurs laboratoires de recherche. Elle décrit désormais aussi bien la musique entièrement produite à partir de sons électroniques⁸⁰, que celle produite à partir de sons naturels transformés ou simplement diffusés grâce aux nouvelles machines, à savoir la musique dite électroacoustique. Pour cette dernière, le *Répertoire International des Musiques Électroacoustiques* de 1968, préparé par le Groupe de recherches musicales de l'Office de Radio-Télévision Française et l'Independent Electronic Music Center de New-York, en donne la définition suivante : « [Le terme] "musique électroacoustique" [...] désigne simplement un ensemble de moyens [...] : celui de toutes les musiques comportant soit dans leur composition, soit dans leur exécution, la manipulation d'un appareillage électroacoustique, et en particulier celle de la bande magnétique⁸¹ ».

Très tôt, Terry Riley s'intéresse à ces nouveaux sons. Sa découverte des compositions de John Cage puis de Richard Maxfield lorsqu'il est à Berkeley lui font prendre conscience du potentiel

⁸⁰ C'est notamment le cas des musiques composées au studio de Cologne (fondé en 1951 par Herbert Eimert, Robert Beyer et Werner Meyer-Eppler au sein de la radio ouest-allemande), appelées « Elektronische Musik », dont Karlheinz Stockhausen est l'artiste-phare.

⁸¹ Hugh Davies, « Avant-propos du compilateur » dans *Répertoire international des Musiques Électroacoustiques / International Electronic Music Catalog*, Cambridge, Mass., M.I.T. Press, 1968, p. viii.

qu'exerce cette nouvelle technologie, qu'il expérimente lui-même dès 1960 avec sa pièce *Concert for Two Pianists and Tape Recorders*. Parallèlement, il intègre le Composer's Workshop fondé par Robert Erikson au Conservatoire de San Francisco, où il étudie depuis 1955. De la même manière qu'à Berkeley avec La Monte Young, ses échanges avec les autres étudiants nourrissent son esprit et l'invitent à poursuivre dans cette voie. Et tandis que ses camarades profitent du magnétophone Ampex à deux canaux du Conservatoire pour réaliser de nouvelles compositions, il continue de s'intéresser quant à lui au travail de ses contemporains. Pour le concert du 13 juin 1961 au Composer's Workshop, il interprète alors la pièce largement improvisée *Piano Concerto for David Tudor* de Richard Maxfield, pour piano et bandes magnétiques. « Paré d'un smoking, d'un bonnet en laine et de lunettes noires, il a posé des marbres dans le piano, a fait vibrer les cordes avec un gyroscope d'enfant, et a laissé tomber toutes sortes d'objets dans des feuilles d'aluminium sur les cordes⁸² ». Et à ces sons acoustiques se juxtaposent des sons transformés par l'électronique, de la même manière que pour *Concert for Two Pianists and Tape Recorders*. Cet intérêt pour la liberté d'interprétation, la part d'improvisation, et ces nouvelles sonorités, deviennent ainsi pour lui un moyen de se détacher de la musique parfois trop rigide des compositeurs classiques et sériels. Et très rapidement, il s'éloigne de l'instrumentation pour travailler essentiellement à partir de la bande magnétique, nouvel outil de création. Il découvre alors deux techniques de composition, directement liées aux spécificités de ce nouveau médium : la mise en boucle (*tape-loop*) et les effets de « retard » que permet une lecture différée de la bande (*tape-delay*). Et la répétition « mécaniste » qu'elles mettent en place constitue selon certains historiens de la musique le point de départ de l'esthétique répétitive américaine, caractéristique des musiques de Steve Reich et de Philip Glass par la suite⁸³.

Quoi qu'il en soit, les recherches sur la bande magnétique qu'effectue Terry Riley au tout début des années 1960, sur la Côte Ouest des États-Unis puis à Paris, lui permettent d'élargir son travail de composition et de découvrir de nouvelles possibilités, propres à la musique électronique : le nombre illimité de sources sonores disponibles (instrumentales et naturelles), la création de pièces en direct à partir de bandes préalablement travaillées, le son en tant que matériau premier, et le pouvoir d'imagination qu'elle offre à l'auditeur. Ce dernier point en particulier lui permet de retranscrire certaines expériences dites psychédéliques, et d'ouvrir ainsi l'esprit de l'auditeur pour

⁸² Alfred Frankenstein, *New Music – Wacky and Interesting*, *The San Francisco Chronicle*, 15 juin 1961, p. 36. Cité dans BERNSTEIN, David W., *The San Francisco Tape Music Center : 1960s Counterculture and the Avant-garde*, Berkeley, University of California Press, 2008, p. 9. Traduction de l'auteur : « [Terry Riley] dressed in a tuxedo and wearing a stocking cap and dark glasses, poured marbles into the piano, set its strings vibrating with a child's gyroscope, and dropped all manner of objects into some sheets of foil over the strings ».

⁸³ GIRARD, Johan, *Répétitions : l'esthétique musicale de Terry Riley, Steve Reich et Philip Glass*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2010, p. 35.

le faire entrer dans un monde irréel. Toutes ces découvertes se font dans les lieux les plus avant-gardistes de l'époque, où sa musique parallélise les recherches quant au nouveau discours qu'est le happening. Avec Anna Halprin, puis par la suite avec Ken Dewey, sa musique électronique devient alors un élément fondateur dans l'atmosphère déstabilisante de leur pièce.

2.1. « Tape-loop » et « acid trip » : Mescaline Mix (1960 – 1961)

Alors que La Monte Young part à New-York en septembre 1960, Terry Riley reste sur la Côte Ouest et poursuit sa collaboration avec Anna Halprin. Entre la fin de l'année 1960 et le printemps 1961, elle lui demande de composer la musique pour sa pièce *The Three-Legged Stool*, devenue *The Four-Legged Stool* en cours de travail. Terry Riley travaille alors à partir du répertoire de sons qu'il a collectés au Dancer's Workshop depuis son arrivée, qu'il mixe dans son studio d'enregistrement dans le quartier de Potrero Hill à San Francisco [éc. 7]. Après avoir coupé au hasard les bandes magnétiques, il assemble les fragments en boucles de différentes longueurs :

« À San Francisco, j'avais un petit studio avec des portes-fenêtres qui donnaient sur la baie, dans un petit jardin en haut de la colline. Je faisais passer des boucles de bande magnétique en dehors du studio, autour du col de bouteilles de vin que j'avais disposées dans le jardin, et je les faisais revenir sur mon vieux magnétophone à l'intérieur du studio. Ça me permettait de faire des boucles très longues, à peu près 40 à 50 pieds de long⁸⁴ ».

Il reprend ici une technique utilisée par les compositeurs de musique concrète. C'est le français Pierre Schaeffer qui, à la fin des années 1940 et avant l'arrivée du magnétophone à bande, invente ce procédé qui repose sur la « fermeture » d'un sillon de disque 78 tours. Le son isolé répété rappelle alors l'effet de blocage obtenu lorsqu'un disque est rayé. Et pour accentuer ce principe de déstabilisation, Terry Riley passe les bandes magnétiques à l'envers, et ralentit et accélère les sons, les transformant ainsi en des sonorités méconnaissables par-dessus lesquelles il en réintroduit de nouvelles. Il rejoint ici le travail effectué par Richard Maxfield pour sa pièce *Cough Music* qu'il découvre lors du « *Noon Concert* » du 2 décembre 1959 à Berkeley. Ainsi, les voix et les rires des danseurs Lynne Palmer et John Graham, les bruits tirés de la nature et les morceaux de piano enregistrés lors des répétitions du Dancer's Workshop forment un agrégat de sons étranges, étiré

⁸⁴ Terry Riley, entretien avec Daniel Caux [1979] dans CAUX, Daniel, *Le silence, les couleurs du prisme et la mécanique du temps qui passe*, Paris, Éditions de l'Éclat, 2009, p. 106.

dans le temps. Les boucles sonores qu'il met en place plongent l'auditeur dans une nouvelle forme d'écoute, différente de celle découverte avec les sons tenus de La Monte Young.

« Je pense que j'étais en train de comprendre que les choses sonnaient différemment quand on les écoutait plus d'une fois. Et plus on les écoutait, plus elles sonnaient différemment. Bien que quelque chose restait le même, cela bougeait [...]. Je réalisais que c'était statique – ce dont nous avons beaucoup discuté avec La Monte à propos de ses sons tenus – mais c'était statique d'une autre manière⁸⁵ ».

Avec la répétition, Terry Riley s'ouvre donc à une nouvelle forme de temps qui modifie la perception de l'auditeur. L'atmosphère musicale qu'il crée se rapproche ainsi des états modifiés de la conscience dus à la prise de drogue. Et bien qu'il rappelle le travail effectué par John Cage pour ses pièces *William Mix* (1951 – 1953) et *Fontana Mix* (1958), le titre de sa pièce, *Mescaline Mix*, fait avant tout référence à sa propre expérience sous l'emprise de mescaline, cet alcaloïde hallucinogène présent à l'état naturel dans différents cactus.

C'est La Monte Young qui, le premier, va l'initier à la prise de drogue dès qu'ils se rencontrent à la fin des années 1950. À cette époque, la marijuana et la mescaline sont très présentes à San Francisco chez les artistes et poètes *Beat*. La Monte Young, très proche de ce milieu, lui fait ainsi découvrir leurs effets et la nouvelle perception musicale qu'elles peuvent apporter. Lorsqu'il prend du peyotl⁸⁶ pour la première fois, Terry Riley aperçoit « le côté sacré de la musique⁸⁷ ». Il se souvient ainsi d'un concert de John Coltrane auquel il assiste sous peyotl avec La Monte Young :

« Il y a cette chose indéniable dans la musique qu'il produit, mais en prenant une drogue comme le peyotl qui incorpore beaucoup d'autres parties de l'univers dans ce qu'il est en train de se passer, vous le voyez comme un reflet de lui-même dans le temps. La chose la plus frappante qui s'est produite est la disparition du club de jazz. Coltrane était le grand prêtre, et il a transmis la vérité à travers sa musique. Et c'était incontestablement vrai car il l'a tempéré à travers son âme⁸⁸ ».

⁸⁵ Terry Riley cité dans SCHWARZ, Robert K., « Terry Riley and La Monte Young », *Minimalists*, Londres, Phaidon Press, 1996, p. 35. Traduction de l'auteur : « *I think I was noticing that things didn't sound the same when you heard them more than once. And the more you heard them, the more different they did sound. Even though something was staying the same, it was changing [...]. I realized it was stasis – it was that La Monte and I had talked about a lot in terms of his long-tone pieces – but it was stasis in a different application* ».

⁸⁶ Le peyotl est une forme naturelle de mescaline.

⁸⁷ Terry Riley cité dans SCHWARZ, Robert K., *op. cit.*, p. 104. Traduction de l'auteur : « *When I took peyote, then I really saw the sacredness of music* ».

⁸⁸ *Id.*, entretien avec Robert Carl le 2 décembre 2006, cité dans CARL, Robert, *Terry Riley's In C*, Oxford, New-York, Oxford University Press, 2009, p. 23. Traduction de l'auteur : « *There's the one apparent thing with the music he's doing, but then with a drug like peyote that incorporates a lot of the other parts of the universe into what's happening, you see him as a reflection of*

Les études scientifiques le prouvent, la prise de drogue amplifie les sens et transforme les repères spatio-temporels. Et pour comprendre ce qu'a tenté de reproduire Terry Riley dans sa pièce *Mescaline Mix*, il est nécessaire de revenir sur les changements de conscience que produit la mescaline. C'est le pharmacologiste allemand Ludwig Lewin qui, dès 1886, est le premier à publier une étude sur le cactus auquel on donna ultérieurement son nom, l'*Anhalonium Lewinii*. Bien qu'il soit très connu chez les Indiens du Mexique et du sud-ouest Américain, qu'ils vénéraient comme une divinité, ce cactus est une nouveauté pour la science. Quelques années plus tard, les psychologues Erick Jaensch, Havelock Ellis et Weir Mitchell commencent des expériences sur la mescaline en elle-même, principe actif du cactus également appelé peyotl. Ils sont tous d'accord pour lui assigner une distinction suprême parmi les drogues car elle « modifie la qualité du conscient d'une façon plus profonde, tout en étant moins toxique, que toute autre substance figurant au répertoire du pharmacologiste⁸⁹ ». Par la suite, les recherches continuent et les chimistes réussissent à isoler l'alcaloïde et à en effectuer la synthèse. Des aliénistes⁹⁰ en absorbent, espérant comprendre les processus mentaux de leurs patients, ainsi que des philosophes qui cherchent à résoudre des mystères anciens. Mais c'est au début des années 1950 que les choses évoluent, lorsque le jeune psychiatre anglais Humphry Osmond établit une filiation entre la composition chimique de la mescaline et celle de l'adrénaline. Grâce à lui, on découvre ensuite que l'adrénochrome, produit de décomposition de l'adrénaline qui se produit de façon spontanée dans le corps humain, peut produire les mêmes effets que ceux dus à l'intoxication par la mescaline. On comprend ainsi que chacun de nous est probablement capable de fabriquer naturellement un produit chimique qui cause des modifications profondes de la conscience, analogues à celles qui se produisent pour la schizophrénie. Mais à cette époque, la question reste ouverte et les biochimistes, les psychiatres et les psychologues poursuivent les recherches sur ce sujet. Et c'est à l'un d'eux que l'écrivain Aldous Huxley sert de cobaye lorsqu'ils se croisent en Californie au printemps 1953. Les matériaux psychologiques étant encore relativement insuffisants à ce moment, le psychiatre Humphrey Osmond cherche en effet à les accroître en étudiant les effets produits par la mescaline sur une personne volontaire. Dans son recueil *Les Portes de la Perception*, publié en 1954, Aldous Huxley relate ainsi cette première expérience sous contrôle médical. Comme il l'explique, le cerveau humain est muni d'un certain nombre de systèmes d'enzymes, dont certains régulent l'arrivée du glucose. Et lorsque la mescaline réduit la ration normale de sucre pour le cerveau, plusieurs changements s'opèrent chez le consommateur.

himself back in time. But the main thing that happened was that the jazz club disappeared, and Coltrane was the high priest, and he was laying down the truth through music, and it was indisputably true, because it was tempered through his soul ».

⁸⁹ Aldous Huxley, *Les Portes de la Perception* [1954], trad. Jules Castier, Paris, Éditions du Rocher, 2013, p. 13.

⁹⁰ Les aliénistes sont des médecins spécialistes du traitement des maladies mentales.

Si l'aptitude à se souvenir et à penser est peu diminuée, l'intérêt porté à l'espace et au temps est quant à lui fortement modifié⁹¹.

« Dans l'expérience de la mescaline, les questions sous-entendues auxquelles répond l'œil sont d'un autre ordre. Le lieu et la distance cessent de présenter beaucoup d'intérêt [...]. Et l'indifférence en ce qui concerne l'espace était accompagnée d'une indifférence vraiment complète en ce qui concerne le temps [...]. Mon expérience effective avait été, et était encore, celle d'une durée infinie, ou bien celle d'un perpétuel présent constitué par une révélation unique et continuellement changeante⁹² ».

Dans son intervention du 12 mai 1955 à Atlantic City pour la conférence annuelle de l'Association des Psychiatres Américains, Aldous Huxley s'exprime également sur cet « autre monde » auquel donne accès la mescaline⁹³. Il explique ainsi que l'expérience de la mescaline est avant tout un voyage vers une région du cerveau que nous connaissons peu, qu'il appelle les « Antipodes de l'esprit ». Bien que certaines personnes, tels que certains artistes, réussissent à accéder facilement à cette zone et à retranscrire ce qu'ils y ont vu, la plupart des gens doivent trouver des méthodes artificielles pour y être transportés. La mescaline, qui est alors l'un des moyens les plus utilisés, permet de voyager sans aucune douleur et de manière très apaisée. Les consommateurs découvrent ainsi ce nouveau monde étape par étape, de manière progressive. D'abord, les formes abstraites qu'ils aperçoivent se transforment en objets concrets, puis en paysages mouvants totalement inconnus de l'esprit. Ils prennent ensuite conscience des créatures étranges (êtres humains, animaux, monstres fabuleux) qui errent dans ces nouveaux paysages.

« [...] Les habitants des Antipodes de l'esprit diffèrent des figures qui habitent dans le monde archétype de Jung [le subconscient] ; car ils n'ont rien à voir avec l'histoire personnelle du visionnaire, ou même avec les problèmes séculaires du genre humain. Ils sont littéralement les habitants de "l'Autre Monde"⁹⁴ ».

Ces états psychologiques que livre Aldous Huxley semblent correspondre à ce que l'auditeur perçoit en écoutant *Mescaline Mix*. Le travail sonore que Terry Riley a opéré à partir des rires de

⁹¹ HUXLEY, Aldous, *op. cit.*, pp. 25 – 26.

⁹² *Ibid.*, pp. 22 – 23.

⁹³ *Id.*, « Mescaline and the "Other World" » dans CHOLDEN, Louis (éd.), *Lysergic Acid Diethylamide and Mescaline in Experimental Psychiatry*, New-York & Londres, Grune and Stratton, 1956, pp. 46 – 50.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 49. Traduction de l'auteure : « [...] *The inhabitants of the mind's Antipodes differ from the figures inhabiting Jung's archetypal world ; for they have nothing to do either with the personal history of the visionary, or even with the age-old problems of the human race. Quite literally, they are the inhabitants of "the Other World" ».*

Lynne Palmer et de John Graham, et des sons tirés de la nature environnante, laisse entendre des sonorités qu'il est difficile d'identifier. L'ensemble semble traduire un rêve, proche du voyage décrit par Aldous Huxley. Dans un cadre totalement nouveau, en dehors de tout repère temporel, des créatures semblent surgir de nulle part et repartir dans un tourbillon de sons. Grâce au ralentissement de la bande magnétique, les sons vocaux du début varient entre les rires et les pleurs. Ils se superposent ensuite à d'autres sons, qui progressivement deviennent plus forts et plus dramatiques. « [...] Je voulais créer une atmosphère musicale qui puisse ressembler aux états modifiés de conscience dus à l'usage de la drogue. Un peu comme lorsque, assis dans une pièce, on commence à ressentir l'effet de la drogue et que la perception se modifie⁹⁵ », se souvient Terry Riley.

Mescaline Mix marque ainsi le début de son « ère psychédélique ». Pour définir cette nouvelle esthétique, propre aux années 1960, on s'accordera sur la définition du professeur Barry N. Schwartz de 1968, pour qui l'art psychédélique « tente délibérément de recréer, faire intervenir, stimuler ou communiquer la nature ou l'essence de l'expérience psychédélique⁹⁶ », elle-même vécue sous l'emprise de psychotropes ou développée naturellement au moyen de procédés qui transforment l'esprit (jeûne prolongé, méditation, etc.). Ainsi, « les conditions qui précèdent la réalisation de l'œuvre sont peut-être plus significatives pour le cas qui nous intéresse que pour aucune autre forme d'art du passé⁹⁷ ». Cette idée de création, que Terry Riley développe pour la première fois avec *Mescaline Mix*, forme ce que l'on reconnaîtra plus tard comme son identité artistique. Car c'est en effet à partir de cette tentative de transmission de ses propres expériences psychédéliques qu'il découvre le pouvoir psychoacoustique⁹⁸ de la répétition.

Lorsque Terry Riley apporte sa composition à Anna Halprin, elle ne fait aucun commentaire mais elle commence tout de suite à improviser⁹⁹. Sur les boucles répétitives de *Mescaline Mix*, qu'elle-même qualifie d' « *acid trip*¹⁰⁰ », elle approfondit ses recherches sur le principe de « tâches » et de répétition. Déjà pour *The Bells* (1961), elle répète le même mouvement pendant sept ou huit minutes. Et elle poursuit cette idée dans *The Four-Legged Stool*, où elle dépose sur scène des bouteilles de vin vides, jusqu'à l'épuisement. Pour la première représentation le 24

⁹⁵ Terry Riley, entretien avec Jacqueline Caux, dans CAUX, Jacqueline (commissaire), [Exposition. Lyon, Musée d'art contemporain. 8 mars – 14 mai 2006], *Anna Halprin à l'origine de la performance*, Catalogue d'exposition, Lyon, Musée d'art contemporain, 2006, p. 138.

⁹⁶ Barry N. Schwartz, « Contexte historique, valeur et évolution possible » dans HOUSTON, Jean et MASTERS, Robert E. L., *L'art psychédélique*, trad. Marie-Anne Pini, Paris, Robert Laffont, 1968, p. 129.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 130.

⁹⁸ La psychoacoustique est la psychologie de l'oreille qui met en relation l'acoustique, l'anatomie humaine et la « conscience » auditive. Elle correspond à l'étude des relations entre l'homme et son environnement sonore.

⁹⁹ Terry Riley, entretien avec Jacqueline Caux, dans CAUX, Jacqueline (commissaire), *op. cit.*, p. 138.

¹⁰⁰ Anna Halprin, *ibid.*, p. 58.

septembre 1961 au théâtre PlayHouse Repertory de San Francisco [fig. 20 – 24], à laquelle Terry Riley participe, elle déplace ainsi une par une plus d'une quarantaine de bouteilles, des coulisses jusqu'à la scène. À force de répéter le même mouvement, elle commence à avoir mal au dos et s'oblige à déposer les bouteilles sur le sol en restant dans une position inclinée, proche de celle des piqueuses de riz japonaises. Et de la même manière que Terry Riley prend conscience que la répétition d'un son le fait entendre de manière différente, elle réalise que la répétition de son geste le transforme progressivement. Puis elle demande ensuite à l'un de ses danseurs d'aller se placer dans les cintres au-dessus de la scène, et de ne laisser dépasser qu'un seul bras. En montant sur un tabouret, qui donne le nom à sa pièce, Anna Halprin lui passe chaque bouteille et les fait ainsi disparaître dans le plafond. Dans le même temps, les autres danseurs se déplacent autour des spectateurs et réalisent plusieurs actions, tels que répandre de l'eau sur le sol et jeter des objets en l'air. *The Four-Legged Stool*, qui ne raconte pas d'histoire mais cherche à insister sur le geste et l'action, met ainsi en œuvre une désolidarisation de la cause et de l'effet. La chorégraphie plonge le spectateur dans une forme de non-sens, où plusieurs actions répétées se juxtaposent, rejoignant ainsi les effets sensoriels également recherchés par Terry Riley dans sa pièce *Mescaline Mix*.

2.2. Du studio de Potrero Hill au Conservatoire de San Francisco

Après la représentation de septembre 1961, Ramon Sender¹⁰¹ propose à Terry Riley de remixer *Mescaline Mix* dans son nouveau studio de musique électronique, construit provisoirement dans le grenier du Conservatoire de San Francisco avec Pauline Oliveros. Et bien qu'il n'en prenne pas encore le nom à cette époque, le futur San Francisco Tape Music Center lui permet d'améliorer son travail sur bande magnétique et de réaliser des manipulations qu'il ne pouvait faire dans son propre studio d'enregistrement à Potrero Hill. Après avoir travaillé à partir de deux magnétophones Wollensack, où l'un passait les bandes magnétiques des sons enregistrés au Dancer's Workshop pendant que l'autre enregistrait des nouveaux sons par-dessus, il travaille désormais avec l'Echoplex de Ramon Sender, nouvelle machine permettant de créer des échos. Ils réalisent ensemble plusieurs versions de *Mescaline Mix*, pour lesquelles la combinaison des bandes diffère à chaque fois¹⁰².

L'une de ces versions est présentée le 18 décembre 1961, à la première soirée de la série de concerts intitulée « Sonics », organisée par Pauline Oliveros et Ramon Sender pour présenter les

¹⁰¹ Ramon Sender est un ami de Terry Riley, qu'il rencontre au Composer's Workshop de Robert Erikson au Conservatoire de San Francisco.

¹⁰² La seule version qui ait survécu est celle de l'album *Music for the Gift* (Piste No 11, Album CD, Organ of Corti, 1998).

nouvelles recherches du Conservatoire de San Francisco. La programmation [fig. 25] inclut également *Traversals* (1961) de Ramon Sender, *Time Perspectives* (1961) de Pauline Oliveros, *Sound Study I* (1961) de Philip Winsor, et *Improvisation for Mixed Instruments and Tape* par Pauline Oliveros, Ramon Sender, Philip Winsor et Laurel Johnson. Ces pièces, en partie composées dans le studio du Conservatoire, ont été réalisées à partir du peu d'équipement dont les compositeurs disposaient. C'est pourquoi, dans le programme qui annonce le concert, les organisateurs font un appel aux dons pour améliorer le studio :

« Nous sommes heureux de vous convier à la première d'une série de concerts de musique électronique au Conservatoire. Il y a huit semaines, les travaux de construction d'un laboratoire électronique commençaient pour la production et l'enregistrement de compositions électroniques. Le droit d'admission aidera à l'amélioration de ces installations. Les dons de compétences techniques, d'équipement électronique ou d'argent seront acceptés volontiers¹⁰³ ».

Selon un communiqué de presse daté du 14 décembre 1961¹⁰⁴, ce concert était accompagné d'un projet de projections lumineuses de Milton Cohen, membre du Once Group (Ann Arbor, Michigan), un collectif d'artistes, de musiciens, d'architectes et de réalisateurs ayant pour but de créer un environnement pour développer et partager les idées et les techniques de chacun. Avec l'aide de l'architecte Harold Borkin, ce dernier transforme un loft en théâtre d'intérieur en 1957, appelé dès lors « Space Theater » [fig. 26]. Ce dispositif consiste en un espace environnemental avec des miroirs en rotation et des prismes pour des projections lumineuses. Sur ce même schéma, le concert du 18 décembre 1961 dans l'auditorium du Conservatoire aurait donc été un concert « spacialisé », où les projections lumineuses de Milton Cohen se seraient superposées aux sons émis par les haut-parleurs dispersés dans toute la pièce. Cependant, ni Ramon Sender ni Pauline Oliveros ne se souviennent de cette collaboration. Et le nom de Milton Cohen n'est indiqué ni dans le programme de la soirée, ni dans l'article du critique Alfred Frankenstein, publié deux jours après le concert dans *The San Francisco Chronicle*¹⁰⁵. Quoi qu'il en soit, le concert est un véritable succès et la série reprend en mars 1962, lorsque le Conservatoire a assez d'agent pour lancer une

¹⁰³ Note du programme, publié dans BERNSTEIN, David W., *The San Francisco Tape Music Center : 1960s Counterculture and the Avant-garde*, Berkeley, University of California Press, 2008, p. 10. Traduction de l'auteure : « We are happy to welcome you to this first of a series of concerts of electronic music at the Conservatory. Eight weeks ago work began on the building of an electronics laboratory for the production and playback of electronic compositions. The admission charge will assist in the continued improvement of the studio facilities. Donations of technical skill, electronic equipment and/or money will be gratefully accepted ».

¹⁰⁴ Archives de Pauline Oliveros, MSS 102, Boîte 6, Mandeville Special Collections Library, Université de Californie, San Diego. Cité dans BERNSTEIN, David W., *ibid.*, p. 10.

¹⁰⁵ FRANKENSTEIN, Alfred, Conservatory Test : "Romantic" Side of Electronics, *The San Francisco Chronicle*, 20 décembre 1961, p. 40.

deuxième saison. La série des « Sonics », et le premier concert de décembre 1961 en particulier, donne ainsi naissance à un nouveau laboratoire de musique électronique, plus tard appelé le San Francisco Tape Music Center.

À l'époque, les dispositifs électroniques comme outils de composition musicale se répandent de plus en plus. Et en réponse à cette effervescence, de nombreux studios se créent dans plusieurs villes. Aux États-Unis, le Columbia-Princeton Electronic Music Center [fig. 27] est le plus important et le mieux équipé au début des années 1960. Initialement connu sous le nom de Columbia Tape Music Center lorsqu'il est créé en 1951 par Otto Luening et Vladimir Ussachevsky¹⁰⁶, le studio est installé à l'Université Columbia de New-York après plusieurs mois de nomadisme. N'ayant d'abord ni oscillateur ni générateur de signal, les deux amis composent essentiellement leurs premières pièces à partir de bandes magnétiques qu'ils manipulent (changement de vitesse, sons inversés, épissure, etc.), et à l'aide du circuit de réverbération réalisé par le jeune ingénieur de l'Université Peter Mauzey. En 1958, grâce à la Fondation Rockefeller, le Columbia-Princeton Electronic Music Center est créé avec Vladimir Ussachevsky à la direction et Otto Luening dans son comité. Plusieurs compositeurs sont invités, et l'équipement est désormais plus important.

Le Cooperative Studio for Electronic Music, fondé en 1958 par Gordon Mumma et Robert Ashley [fig. 28] à Ann Arbor dans le Michigan, joue lui aussi un rôle important dans le développement de la musique électronique. Le studio est construit pour répondre à la demande de Milton Cohen qui cherche à accompagner ses projections lumineuses¹⁰⁷ de musique électronique. Le studio de musique électronique est alors divisé en deux espaces, chacun installé dans les maisons respectives de Gordon Mumma et de Robert Ashley. À eux deux, ils partagent plusieurs magnétophones, oscillateurs, filtres, mixeurs et autres circuits de traitement audio, qu'ils ont réalisés eux-mêmes pour la plupart. Dans le « Space Theater », où le public s'assoit sur le sol ou s'allonge sur des oreillers, ils réalisent ensemble des performances *intermedia* deux fois par semaine jusqu'en 1964. Parfois pendant plus d'une heure et demie, les deux compositeurs combinent les bandes magnétiques travaillées en studio à des sons électroniques produits en direct.

¹⁰⁶ Otto Luening et Vladimir Ussachevsky sont professeurs de musique à l'Université Columbia de New-York.

¹⁰⁷ Cf. « Space Theater », p. 45.

2.3. Avec Ken Dewey : Paris et le théâtre du non-sens

En février 1962, Terry Riley décide de quitter la Côte Ouest des États-Unis pour voyager en Europe. Après s'être arrêté à New-York pour voir La Monte Young et participer au concert *An Anthology II* donné au Living Theater le 5 février 1962¹⁰⁸, lui et sa famille prennent un bateau pour l'Espagne et s'installent à Algesiras en Andalousie pendant quelques mois. Là-bas, Terry Riley se familiarise avec la musique orientale, que beaucoup de chaînes de radio espagnoles diffusent. Bien qu'il en ait déjà écouté avant même d'arriver à San Francisco en 1955, c'est ici qu'il prend réellement conscience de son pouvoir immersif par l'utilisation de cycles répétitifs dans un temps infini. « [...] J'écoutais beaucoup la radio la nuit ... C'était probablement un mixe de plusieurs musiques du Moyen-Orient. Je ne souhaitais pas les étudier ou dire de quoi il s'agissait. Je restais simplement posé, écoutant et buvant l'atmosphère. C'était quelque chose que je n'avais jamais entendu¹⁰⁹ », se souvient-il. Plusieurs séjours au Maroc lui donnent directement accès à cette musique, qu'il écoute à longueur de journée dans la rue et lorsque le muezzin appelle à la prière. Et c'est cette découverte importante, ainsi que celle du jazz et en particulier celui de John Coltrane quelques années auparavant, qui l'éloigne définitivement du groupe Fluxus après avoir participé à plusieurs de leurs événements en Allemagne durant l'été 1962.

Puis Terry Riley s'installe définitivement à Paris avec sa famille. Pour gagner sa vie, il joue avec un groupe de jazz dans des clubs d'officiers situés dans des bases militaires américaines à travers toute la France. Il part également en tournée avec un cirque pour lequel il accompagne en musique les cracheurs de feu et les acrobates. Et grâce à Daavid Allen¹¹⁰, avec qui il distribue *The New York Herald Tribune* du côté de l'Opéra et de Pigalle, il fréquente William Burroughs, Allen Ginsberg et Bryon Gysin, installés dans le même hôtel que son ami, rue Gît-le-Cœur. Dans ce même quartier, il trouve une place de pianiste dans un cabaret et joue toutes les nuits de dix heures à quatre heures du matin pour gagner vingt francs. L'ambiance de Paris le submerge, et il apprécie traîner en compagnie des artistes et poètes *Beat*, des écrivains et d'autres voyageurs.

Et c'est avec le dramaturge américain Ken Dewey qu'il recommence à composer de la musique, après plusieurs mois d'improvisation dans les bars de nuit et les clubs de jazz parisiens. Les deux

¹⁰⁸ Cf. « Terry Riley, un artiste du groupe Fluxus ? », p. 34.

¹⁰⁹ Terry Riley, entretien avec Robert Carl du 2 décembre 2006, cité dans CARL, Robert, *Terry Riley's In C*, Oxford, New-York, Oxford University Press, 2009, p. 32. Traduction de l'auteur : « [...] I used to listen to the radio a lot at night ... It was probably a mixture of all kinds of Middle Eastern music. I wasn't taking the approach of studying this, of saying what is it about. I was just getting stoned, listening to the atmosphere, drinking in that. It was something I'd never heard ».

¹¹⁰ Daavid Allen est un guitariste et chanteur australien, connu pour avoir été membre fondateur du groupe Soft Machine.

artistes se sont probablement rencontrés à San Francisco, lorsque que Ken Dewey a intégré l'Actor's Workshop d'Herbert Blau et Jules Irving en 1959, puis le Dancer's Workshop d'Anna Halprin en 1961. À l'été 1963, lorsqu'il est invité à Paris pour la dixième saison du Festival du Théâtre des Nations, Ken Dewey demande à son ami Terry Riley de devenir le directeur musical de sa pièce *The Gift*. Il s'agit en réalité d'une réactualisation de la pièce qu'il a jouée l'année précédente à San Francisco avec l'American Cooperative Theatre, une organisation qu'il crée au début de l'année 1962 avec Lee Breuer, Anna Halprin et Ronnie Davis, dans le but « d'explorer les parallèles artistiques qui existent entre les diverses disciplines de l'art, et de les intégrer dans une expérience théâtrale plus complète, [...] en explorant et en utilisant les relations [...] entre les acteurs, le public, et tout l'environnement de la performance [...]»¹¹¹ ». Fondé sur l'histoire du don du feu dans la légende de Prométhée, la pièce en un seul acte qu'il écrit en 1961 met en scène les deux danseurs John Graham et Lynne Palmer du Dancer's Workshop. En 1962, elle est interprétée dans divers lieux de la baie de San Francisco, du plateau de danse d'Anna Halprin à Kentfield jusqu'aux églises, aux rues, à l'Union Square et au Parc Aquatique de San Francisco.

Lorsqu'il arrive à Paris en 1963, Ken Dewey loue un château en banlieue parisienne pour en faire le lieu de répétition de la nouvelle version de *The Gift*. Celle-ci est en réalité plus complète. Car si elle abandonne la représentation en plein air, elle joue davantage avec l'environnement scénique de la performance, c'est-à-dire avec le décor et les musiciens. En effet, le sculpteur Jerry Walters construit un énorme mobile pour l'occasion, dont la forme s'apparente à celle d'une grue. Les acteurs doivent alors se balancer dessus, tout en évitant de heurter les musiciens de jazz qui se trouvent également sur la scène. Et cette musique apporte un élément nouveau à la pièce, que Ken Dewey souhaite pluridisciplinaire. Lorsqu'il propose à Terry Riley de devenir directeur musical, celui-ci lui parle immédiatement du jazzman Chet Baker, arrivé depuis peu à Paris après sa sortie de prison en Italie pour détention de drogue. À cette époque, il se produit régulièrement avec son quatuor dans le club de jazz Le Chat Qui Pêche, rive gauche.

Le travail que réalise Terry Riley à partir de la musique produite par Chet Baker et son quatuor pour *The Gift* est alors totalement novateur. Un soir de répétition au château, il leur demande de jouer *So What* de Miles Davis, entendu au Chat Qui Pêche quelques temps auparavant, pendant laquelle il enregistre sur bandes chaque musicien séparément, puis ensemble. Et par le biais de Ken Dewey, invité par le Festival du Théâtre des Nations, il accède ensuite aux studios de l'Office

¹¹¹ Extrait d'un communiqué de presse de l'American Cooperative Workshop. Cité dans MOORE, Barbara (commissaire), [Exposition. New-York, Franklin Furnace Archive. 16 septembre – 31 octobre 1987], *Action Theatre : The Happenings of Ken Dewey*, Catalogue d'exposition, New-York, Franklin Furnace Archive, 1987, n. p. Traduction de l'auteure : « *They dedicated themselves to "exploring the developing artistic parallels that exist between the various disciplines of the arts, and integrating them into a more complete theatrical experience ; [...] exploring and utilizing the relationships [...] between the performers, the audience, and the total performing environment [...]"* ».

de Radio-Télévision Française au Théâtre Sarah Bernhardt de Paris¹¹², où il retravaille ses bandes à partir de machines plus performantes qu'au Conservatoire de San Francisco. Après avoir découpé et réassemblé au hasard les bandes magnétiques, de la même manière que pour *Mescaline Mix*, il explique à l'ingénieur français du studio l'effet d'écho qu'il aimerait retrouver. Celui-ci connecte alors deux magnétophones en tendant la bande magnétique entre les deux têtes de lecture. Tandis que l'une des machines lit les sons pré-enregistrés, la seconde les enregistre et les retransmet à la première [fig. 29]. Leur superposition crée ainsi un nouveau principe de répétition dû à l'accumulation infinie [éc. 8]. Et en variant l'intensité du retour d'informations, qui correspond au temps nécessaire à la bande magnétique pour passer de l'un des magnétophones à l'autre, un véritable décalage sonore et retard temporel se crée. Les parties de trompette, de trombone et de contrebasse, sont alors dupliquées six fois chacune et se superposent les unes aux autres, dans des harmonies parfois différentes. Ainsi, à cause de cette densification progressive, l'enregistrement original de *So What* devient très difficilement reconnaissable. D'autant plus que Terry Riley ajoute à ces effets d'accumulation la répétition incessante des mots « She Moves She », tirés de la phrase de John Graham dans la pièce *The Gift* « She Moves, She Follows ». Il les utilise à deux reprises dans sa composition musicale : d'abord comme un élément sonore supplémentaire qui se superpose aux lignes instrumentales du quatuor, puis en tant qu'outil sonore à part entière¹¹³. Pour cette dernière, il est possible de discerner les mots « She Moves She », suivis d'un bruit qui ressemble à un claquement de porte, pendant un peu plus d'une minute. Puis lorsque la boucle cyclique se densifie au fil des occurrences, grâce au même principe d'accumulation utilisé pour *So What*, les mots se transforment en des sonorités méconnaissables. « [...] L'impact sonore des fragments individuels paraît bientôt plus important que l'appui sémantique qu'ils pourraient conserver : le "sh" du mot "she", par exemple, se détache rapidement pour former un doublon purement percussif du son de percussion original [...] »¹¹⁴.

Terry Riley est immédiatement satisfait de ce qu'il entend. Avec cette pièce, aujourd'hui appelée *Music for The Gift*, il met en place une nouvelle technique de répétition qui modifie définitivement son approche musicale. Le premier Time-Lag Accumulator¹¹⁵, comme il l'appelle, qui poursuit son travail de boucles sonores effectué pour *Mescaline Mix*, signe ainsi son « passage de l'esthétique

¹¹² Les studios de l'ORTF se trouvent au Théâtre Sarah Bernhardt pour les retransmissions des spectacles du Festival du Théâtre des Nations.

¹¹³ Ces deux passages correspondent respectivement au deuxième et au dernier mouvements de *Music for The Gift* sur l'album de 1998 (Pistes No 2 et 5, Album CD, Organ of Corti, 1998).

¹¹⁴ Keith Potter, *Four Musical Minimalists : La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, p. 105. Traduction de l'auteure : « [...] The sonic impact of individual fragments soon seems more important than any conventional semantic hold they may retain : the "sh" of the word "she", for instance, quickly becomes detached to form a purely percussive counterpart to the original percussive sound [...] ».

¹¹⁵ Dit « l'accumulateur de retard temporel » en français.

minimaliste des sons maintenus, telle qu'on la trouve chez La Monte Young, à une esthétique répétitive basée sur l'exécution réitérée de cellules brèves¹¹⁶ ».

The Gift est représentée du 8 au 10 juillet 1963, pour le « Cycle de l'Avant-garde aux U.S.A. » qui se tient du 28 juin au 13 juillet, clôturant ainsi la dixième saison du Festival du Théâtre des Nations. La pièce est ainsi programmée à la suite des représentations données par la compagnie de danse de Erick Hawkins et de la chorégraphie *The Coach With the Six Insides* de Jean Erdman, et juste avant un happening d'Allan Kaprow au Bon Marché les 11, 12 et 13 juillet. Avec *The Gift* et cette intervention d'Allan Kaprow, le festival se fait l'écho de ce nouveau mouvement qui a pris son essor à New-York et en Californie : le happening. Car Ken Dewey en est un fervent représentant, et sa conception du happening reflète peut-être toute la nouvelle pensée artistique de la Côte Ouest, dont Anna Halprin fait partie. Pour lui, la nouvelle forme de théâtre doit passer par une vision égalitaire de tous ses participants, privilégiant ainsi les idées d'un groupe plutôt que celle d'un seul metteur en scène. En élargissant les ressources théâtrales par un travail de collaboration avec des artistes, des musiciens, des danseurs et des réalisateurs entre autres, il transforme ainsi le théâtre dit académique en un discours pluridisciplinaire et multisensoriel. Dans son manifeste *X-ings*, publié dans le numéro de l'hiver 1965 de la revue *The Tulane Drama Review*¹¹⁷, il écrit :

« Avec tous les termes génériques employés (Happenings, Events, Pieces, etc.), il est difficile d'utiliser l'un deux et de savoir de quoi il est question. Et c'est encore plus compliqué parce que les Happenings incluent souvent le quotidien, donc, pour beaucoup, tout est un Happening [...]. "Il devrait être clair que les Happenings se réalisent lorsque des peintres et des sculpteurs arrivent dans le champ théâtral en apportant avec eux leur façon de voir et de faire les choses" [...]. Claes Oldenburg a employé ces mots cet été, et cela vaut la peine d'être transmis [...]. C'est un très bon point de référence. D'un côté, vous avez le *comment*, une sorte de définition de travail basé sur le processus. Et d'un autre, un large spectre d'activités basées sur la similarité s'est ouvert¹¹⁸ ».

¹¹⁶ Johan Girard, *Répétitions : l'esthétique musicale de Terry Riley, Steve Reich et Philip Glass*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2010, p. 47.

¹¹⁷ La *Lecture 1960* de La Monte Young est publiée dans le même numéro.

¹¹⁸ Ken Dewey, *X-ings*, *The Tulane Drama Review*, vol. 10, n° 2, hiver 1965, pp. 216 – 217. Traduction de l'auteure : « *With all the cover terms around (Happenings, Events, Pieces, etc.) it's hard to use any of them and know what one is talking about. This is further complicated because Happenings themselves often include the everyday, so, to many, anything is a Happening [...]. "It should have been made clear that Happenings came about when painters and sculptors crossed into theatre taking with them their way of looking and doing things" [...]. Claes Oldenburg said that this summer and it's worth passing on as sort of a key [...]. This is a pretty good reference point. In one direction you've got the how, a kind of working definition based on process. In the other direction, a broad spectrum of similarly based activities has opened up* ».

Ainsi, en tant que directeur musical et participant de *The Gift*, Terry Riley est un acteur des plus importants dans ce travail de collaboration. Et bien que son nom ne soit pas mis au même niveau que celui de Ken Dewey sur le programme du spectacle et dans les articles, sa composition reste un élément de premier ordre, au même titre que le jeu des acteurs et la sculpture monumentale de Jerry Walters.

Les représentations se déroulent au Théâtre Récamier [fig. 30 – 36], théâtre réservé aux spectacles plus intimes, au contraire des grands spectacles (opéras, ballets) présentés au Théâtre Sarah Bernhardt. Pour la première, les musiciens de jazz accueillent les spectateurs à l'entrée du théâtre, dans la rue. Ils s'installent ensuite sur la scène, en dessous du mobile de Jerry Walters que les acteurs rassemblent progressivement en direct, en même temps que le déroulement de la pièce. Ces derniers sont plus nombreux que pour les premières représentations à San Francisco en 1962. En plus des danseurs Lynne Palmer et John Graham du Dancer's Workshop d'Anna Halprin, il y a également John Coe et Jamil Zakkai, deux anciens élèves du Living Theater de New-York que Ken Dewey rencontre en Italie, et Carmen Scarpitta, une actrice italienne. Une semaine avant le début des représentations, Ken Dewey décide de fractionner son script en douze parties, qui forment à l'origine le monologue d'un des protagonistes, et distribue chacune d'elle aux acteurs. Pour illustrer le don du feu, tiré du mythe de Prométhée, ils se passent une chandelle de main en main, et ceux qui insistent pour conserver ce don meurent consumés. En même temps, ils grimpent sur la sculpture et se balancent d'avant en arrière, se tournant vers le public. Et les danseurs Lynne Palmer et John Graham expriment leurs émotions par des actions violentes, proches de celles recherchées par Anna Halprin dans son principe de « tâche ». Ils grimpent le long d'espaliers accrochés au mur et se jettent à terre ou sur le mobile¹¹⁹. À cela s'ajoutent les effets de répétition que la musique de Terry Riley diffuse, et par-dessus lesquels Chet Baker et ses musiciens Luis Fuentes (trombone), Luigi Trussardi (contrebasse) et George Solano (batterie), improvisent en direct.

Pour la première représentation, Chet Baker, que tout le monde attend, ne vient pas. Terry Riley le remplace au pied levé, et s'amuse à utiliser une ventouse de lavabo en guise de trompette. Comme on le remarque sur l'une des photographies prises par le grand reporter Robert Pic [fig. 36], il n'hésite pas à se déplacer sur scène et à s'asseoir sur le mobile aux côtés des acteurs. Et le dernier soir, un des acteurs conclut sa réplique « *This is an incredible experience – C'est une expérience incroyable* » en détruisant les magnétophones et les bandes de Terry Riley, dont il ne

¹¹⁹ JOTTERAND, Franck, « Ken Dewey : Happening et démocratie » dans *Le nouveau théâtre américain*, Paris, Éditions du Seuil, 1970, pp. 85 – 86.

restera au final que les fragments rassemblés dans l'album *Music for The Gift*¹²⁰. Ces détails nous laissent comprendre que les représentations se déroulent chaque soir de façon très aléatoire, laissant chaque participant décider eux-mêmes de leurs actions et de leurs gestes. L'ensemble forme ainsi une sorte de *work in progress*, face auquel les spectateurs prennent conscience à la fois du processus et du résultat de la création.

Si quelques spectateurs ont apprécié cette interaction entre les comédiens, les danseurs et les musiciens, la majorité a été scandalisée, allant jusqu'à créer l'émeute dans la salle à certains moments. Chaque soir, la moitié du public a quitté la salle, consternée par la musique devenue « de plus en plus assourdissante¹²¹ » et par les phrases courtes et répétées du texte qui n'avaient « aucun sens apparent¹²² ».

« Ca a commencé par quelques murmures étouffés, puis il y eut des sourires, enfin ce furent les rires. De vrais rires et même par instants le fou rire qui éclate, celui qui vous fait mal. Pourtant ce n'était pas le but, hier soir, au Théâtre Récamier, de la pièce *Le Don* de Kenneth Dewey [...]. À la fin, du côté des partisans, des penseurs chevelus en majorité, on philosophait ferme. Les "hou – hou" des détracteurs se mêlèrent aux applaudissements des partisans, puis ce fut une retraite, rapide et commune qui laisse les acteurs encore sur scène¹²³ ».

« Au bout de quelques minutes, le public revenu de sa stupeur, commença à manifester sa lassitude par des applaudissements réprobateurs et répétés. Tout cela demeurait sans effet sur les "acteurs – danseurs - musiciens" qui poursuivaient imperturbablement leur tâche. Plus leur frénésie croissait, plus l'hilarité gagnait l'assistance qui, bientôt, jugea plus opportun de "participer" à l'action. C'est ainsi que de toute part fusaient les rires et les moqueries, les premiers rangs interpellant les protagonistes sur la scène et agrémentant le texte original de leur calembours, le tout en français et en anglais¹²⁴ ».

Ainsi, le public ne comprend pas ce nouveau genre, que les critiques n'hésitent pas ensuite à tourner en ridicule dans les journaux. Certains s'amuse à comparer le « Cycle de l'Avant-garde des U.S.A. » à la rubrique « Paradoxa » que les naturalistes d'antan plaçaient à la fin de leurs ouvrages telle une espèce inclassable, qui « ne [ressemblait] à rien ». Ils vont même jusqu'à se

¹²⁰ Pistes No 1 à 5, *Music for The Gift* – Album CD, Organ of Corti, 1998.

¹²¹ P.-G. T., Au Théâtre Récamier, tumulte comique autour d'une pièce américaine, *Le Figaro*, 9 juillet 1963, page inconnue. Microfilm, Bibliothèque Nationale de France, Département Arts du Spectacle, Côte R 128473 (1 – 3), p. 150.

¹²² Christian Mégret, Un « Don » on ne peut plus gratuit du « Cycle de l'avant-garde des U.S.A. », *Carrefour*, 17 juillet 1963, page inconnue. Microfilm, Bibliothèque Nationale de France, Département Arts du Spectacle, Côte R 128474 (4 – 5), p. 130.

¹²³ Gérard Dumas, Théâtre Récamier. « Le Don » (de faire rire) », *France-Soir*, 10 juillet 1963, p. 9. Microfilm, Bibliothèque Nationale de France, Département Arts du Spectacle, Côte R 128473 (1 – 3), p. 150.

¹²⁴ P.-G. T., *op. cit.*, page inconnue.

poser des questions quant aux termes « pièce », « auteur » et « directeur » accolés à *The Gift* et à Ken Dewey¹²⁵.

« Il y a deux façons de ne ressembler à rien : par excès, ou par défaut – le dessus du panier, ou le dessous du pire. Or j'ai bien peur que *Le Don*, pièce (?) de Kenneth Dewey, lequel est, en même temps qu'auteur (?), directeur (?) du A.C.T. de San Francisco, ne relève de la seconde façon [...]. Les jeunes de San Francisco (et d'ailleurs la troupe est on ne peut plus internationale) ont oublié ce qu'ils savaient, dans leur enfance, qu'il n'y a pas de jeu sans règles, sans convention. Peut-être s'amusent-ils à s'ébattre ainsi au hasard, mais ils n'amusent personne d'autre¹²⁶ ».

Et on parle de *The Gift* jusqu'en Angleterre, où le critique Peter Lennon – basé à Paris pour le quotidien *The Guardian* – la définit comme une pièce « qui n'a rien à voir avec le théâtre mais tout à faire avec l'auto-indulgence » :

« Exempt de toute sympathie pour la pièce entière, je voudrais simplement spéculer sur ce qu'ils pourraient boire ou fumer et les abandonner à leur sort, s'ils avaient pu garder le rideau baissé entre leurs solennelles duperies retentissantes et le reste de la salle. Mais c'est le genre de délinquants qui apportent le discrédit sur tout ce qui est labellisé "avant-garde" [...]. Ils n'ont pas d'esprit, mais il y a une importante suggestion d'apitoiement sur soi-même dans leurs tentatives de théâtre : celui de personnes dépourvues de talents et non qualifiées qui pensent que l'art devrait être au service de leur besoin pour se faire remarquer [...]. *The Gift* est l'œuvre d'un enfant gâté qui pense qu'il est intelligent¹²⁷ ».

Seul le critique Frank Joterrand, auteur de l'ouvrage *Le Nouveau Théâtre Américain* (1970), semble comprendre que l'intérêt même de *The Gift* réside d'abord dans son processus de création dans un esprit collectif. Dans la *Gazette de Lausanne* du 20 juillet 1963, il écrit :

« Sur ce thème de base [le don], comme nous l'explique le directeur de la troupe, Kenneth Dewey, les acteurs improvisent, à la manière de musiciens de jazz, divers variations ; ils échangent des

¹²⁵ Christian Mégret, *op. cit.*, page inconnue.

¹²⁶ *Loc cit.*

¹²⁷ Peter Lennon, American Theatre in Paris, *The Guardian*, 17 juillet 1963, p. 7. Microfilm, Bibliothèque Nationale de France, Département Arts du Spectacle, Côte R 128474 (4 – 5), p. 86. Traduction de l'auteure : « [...] *The Gift has nothing to do with theatre and everything to do with self-indulgence* [...]. *Devoid of all sympathy for the whole thing, I would simply speculate on what they might be drinking or smoking and leave them to their devices, if they had had the decency to keep the curtain drawn between their resoundingly solemn fooling and the rest of the auditorium. But these are the kind of delinquents who bring discredit on anything labelled "avant-garde" [...]. They have no wit, but there is a strong suggestion of self-pity in their attempts at theatre: the self-pity of untalented, unskilled people who have got it into their heads that art should be at the service of their need to be noticed [...]. The Gift is the work of a spoiled child who thinks he is an intellectual* ».

syllabes, ils se servent d'objets : rouleaux, carcasses de métal, lampes de poche, etc. Des artistes de disciplines différentes participent à cette "démocratie hasardeuse dans la création". Des musiciens, un peintre, une danseuse, un sculpteur, des acteurs. Il s'agit donc d'une collaboration, d'un "collage", comme dans le cas du "happening". Mais est-ce grâce à Dewey, au soin apporté à la préparation de quelques-unes de ces variations, il arrive que, par instant, vous soyez ainsi saisi par un sentiment de création collective [...] ¹²⁸ ».

Malgré les critiques virulentes sur l'ensemble de la pièce, Terry Riley et Ken Dewey ne se découragent pas et poursuivent leurs recherches un mois plus tard en Finlande. Ensemble, ils travaillent avec le compositeur finlandais Henrik Otto Donner à la création d'un nouveau happening dans les rues d'Helsinki, sur le même schéma que *City Scale* que Ken Dewey réalise au début de l'année 1963 avec Ramon Sender et Anthony Martin à San Francisco – un happening éclaté dans la ville. *Street Piece Helsinki* se déroule ainsi le 7 août 1963 [fig. 37], principalement sur l'esplanade du parc et sur la place du marché, au cœur d'Helsinki. L'événement débute à 18h00, lorsque Ken Dewey, situé à côté de la statue publique de Johan Ludvig Runeberg devant le parc, commence à s'exprimer sur ce nouveau genre qu'est le happening. Dans le même temps, sur la place du marché, une ballerine sort d'un taxi et danse en pointe à côté d'un contrebassiste, précédemment arrivé en tram. Et d'autres événements se déroulent simultanément, à des endroits différents : une femme avec des lunettes de soleil reste assise derrière un bureau, deux jeunes hommes enlèvent leur chemise et prennent un bain de soleil sur les graviers après avoir été virés de la pelouse par un gardien du parc, une femme avec une machine à écrire sur ses genoux tape une liste d'instructions qu'elle donne ensuite aux passants, un homme prépare sa valise avec les œuvres de Shakespeare, une autre femme est assise sur un banc et lit un journal à l'envers, un groupe de chanteurs chante une sérénade devant des chiots, et un couple interroge les passants avec des annuaires téléphoniques.

On ne sait quasiment rien sur le rôle qu'a joué Terry Riley, si ce n'est sa participation à la coordination musicale de l'événement. Car comme l'indique le plan [fig. 38], des musiciens se trouvent dans chaque groupe de performeurs et accompagnent l'action qui est en train de se dérouler. Mais le peu d'information ne nous permet pas de savoir s'il a fait usage de bandes magnétiques durant le happening. En revanche, ce nouveau travail de collaboration réalisé pour *Street Piece Helsinki*, quelques semaines seulement après *The Gift* à Paris, nous laisse comprendre que Terry Riley n'était pas seulement intéressé par la recherche de nouveaux sons. Celle-ci

¹²⁸ Franck Jotterand, L'Avant-Garde aux États-Unis, *La Gazette de Lausanne*, 20 juillet 1963, page inconnue. Microfilm, Bibliothèque Nationale de France, Département Arts du Spectacle, Côte R 128474 (4 – 5), p. 53.

s'accompagnait en effet des idées les plus avant-gardistes de l'époque, comme si le happening était une étape nécessaire à la maturation de son travail.

À la suite de l'assassinat du président John Kennedy le 22 novembre 1963, les bases militaires américaines dans lesquelles se produit Terry Riley en Europe ferment. Ne pouvant plus subvenir aux besoins de sa famille, il décide alors de rentrer aux États-Unis en février 1964. La Monte Young, marié depuis peu avec l'artiste Marian Zazeela, l'accueille quelques temps à New-York, avant son retour à San Francisco au printemps 1964, dans le quartier de Potrero Hill.

3 / Une approche de l'univers sonore d'*In C* (1964)

En 1964, San Francisco résonne sur toute la scène artistique américaine. Un esprit de contestation commence à se faire sentir, en particulier dans certains quartiers de la ville où les premiers hippies remplacent progressivement les *beatniks* du début des années 1960. Et le San Francisco Tape Music Center, que Terry Riley avait quitté en 1962 quand il s'agissait encore d'un groupe de recherche au Conservatoire de San Francisco, participe à cette émulsion contre-culturelle que connaît la Côte Ouest, en tant que lieu d'expérimentation où musique, théâtre, danse et art visuel se croisent. Avec le San Francisco Actor's Workshop, le San Francisco Mime Troupe et le Dancer's Workshop d'Anna Halprin, il tente de dépasser les frontières artistiques pour penser la création de manière horizontale, et abolir toute forme de hiérarchie.

Terry Riley poursuit ainsi ses recherches musicales dans une ville dynamique, et ses idées sont peut-être mieux comprises qu'en Europe, où son travail avec Ken Dewey a été trop souvent critiqué. Dans ce contexte avant-gardiste, il compose sa pièce *In C* en 1964, grâce à laquelle il connaît le succès pour la première fois. Et pour comprendre ce qui le hisse sur le devant de la scène new-yorkaise dans la seconde moitié des années 1960, il est important de revenir en détail sur cette œuvre, où il expérimente une nouvelle forme de musique, à la fois auditive et visuelle, faisant du principe de répétition découvert avec Anna Halprin puis Ken Dewey l'identité même de sa musique.

3.1. *De la machine à l'instrument : nouvelle esthétique répétitive*

Dès son retour à San Francisco, Terry Riley souhaite adapter les effets répétitifs obtenus par la manipulation des bandes magnétiques au studio de l'ORTF à Paris à l'instrumentation. « Je voulais obtenir les mêmes effets de polyphonie répétitive avec des musiciens jouant en direct, afin de transcender l'effet mécanique des bandes¹²⁹ », dit-il. Il cherche ainsi à composer une forme simple pour orchestre, dont l'ensemble fait entendre le même chevauchement de fragments. *In C* lui serait alors apparue comme une sorte de vision au mois de mars 1964, une nuit en rentrant du Gold Street Saloon¹³⁰ en bus, sous acide : « C'était comme dans un rêve ... Quand je l'ai entendu, j'ai su comment l'écrire. Je pense que j'avais à peu près écrit la pièce le jour suivant¹³¹ ».

Sa partition [fig. 39, éc. 9] tient sur une seule page, où cinquante-trois modules d'une durée différente se succèdent. Elle peut être interprétée par n'importe quels instruments capables de jouer les notes écrites (y compris la voix), et dans un nombre de pupitres illimité, même si Terry Riley lui-même définit un nombre idéal de trente-cinq musiciens. En réalité, cette partition n'est qu'un support indicatif, à partir duquel chaque musicien s'exprime librement. Car la pièce dépend entièrement du choix des musiciens, de leurs envies personnelles et de leurs ressentis au sein du groupe : ils commencent à jouer quand ils le souhaitent, et répètent chaque module autant de fois qu'ils le veulent, avant de passer au suivant. Dans une édition plus récente de sa partition (2005), Terry Riley l'accompagne d'un certain nombre d'instructions à l'intention des musiciens, écrites après plusieurs représentations de la pièce. Celles-ci nous permettent de comprendre la manière dont fonctionne l'œuvre, et l'effet recherché par Terry Riley. En voici quelques extraits :

« Tous les musiciens jouent à partir de la même page les cinquante-trois modules mélodiques dans l'ordre. Un groupe d'environ trente-cinq musiciens crée un riche recouvrement, mais des performances intéressantes ont eu lieu avec beaucoup plus ou beaucoup moins. Les modules doivent être joués consécutivement, et chaque musicien a la liberté de déterminer combien de fois il ou elle répétera chaque module avant de passer au suivant. Il n'y a pas de règle fixe sur le nombre de répétition, cependant, puisque les performances durent environ entre quarante-cinq minutes et une heure et demie, on peut dire que l'on répète chaque module entre quarante-cinq secondes et une minute trente, ou plus. Il très important que les musiciens s'écoutent les uns les autres très

¹²⁹ Terry Riley, entretien avec Daniel Caux [1979], dans CAUX, Daniel, *Le silence, les couleurs du prisme et la mécanique du temps qui passe*, Paris, Éditions de l'Éclat, 2009, p. 108.

¹³⁰ Un piano-bar situé dans le quartier de North Beach à San Francisco, où Terry Riley joue toutes les nuits.

¹³¹ Terry Riley, entretien avec Robert Carl le 2 décembre 2006, cité dans CARL, Robert, *Terry Riley's In C*, Oxford, New-York, Oxford University Press, 2009, p. 41. Traduction de l'auteur : « *It was like in a dream ... when I heard it, I knew how to write it down. I think pretty much the next day I had it down* ».

attentivement, ce qui veut dire qu'ils peuvent occasionnellement diminuer leur volume pour écouter [...]. Chaque module peut être joué à l'unisson ou canoniquement dans n'importe quel alignement avec lui-même ou ses modules voisins. L'un des plaisirs de jouer *In C* vient de l'interaction entre les musiciens dans leurs combinaisons polyrythmiques qui surgissent spontanément des modules. Certaines formes fantastiques surgissent et se désintègrent au fur et à mesure que la pièce progresse. Il est important de ne pas se presser d'un module à l'autre, mais de rester sur un module suffisamment longtemps pour qu'il s'entrecroise avec les autres [...]. *In C* se termine généralement de cette manière : quand un musicien arrive au module 53, il ou elle y reste jusqu'à ce que l'ensemble des musiciens y soient arrivés. Le groupe fait alors un large crescendo et decrescendo pendant quelques temps, puis chaque musicien se retire quand il ou elle le souhaite¹³² ».

Mais en réalité, Terry Riley ne pense pas précisément à toutes ces instructions au moment de la création d'*In C*. Après avoir écrit la partition, il n'a même aucune idée de la manière dont il peut la mettre en place. C'est le percussionniste Steve Reich, voisin et ami, qui l'aide à compléter le processus de création en rassemblant ses amis pour jouer la pièce. Il forme ainsi un groupe avec des membres du San Francisco Mime Troupe, avec Jon Gibson au saxophone soprano et Jeannie Brechan au clavier. Et lors d'une répétition, qui se déroule probablement dans une maison privée de San Francisco, il propose d'instaurer une pulsation afin de souder le groupe. La batterie n'étant pas adaptée, c'est Jeannie Brechan qui donne alors le tempo au clavier. Elle joue deux dos aigus, qu'elle répète à intervalles réguliers du début jusqu'à la fin de la pièce, allant ainsi jusqu'à plus de dix mille répétitions si la performance dure plus d'une heure.

Le résultat est donc une œuvre mouvante, qui mélange à la fois la rigidité des motifs préalablement écrits qui empêchent toute improvisation, à l'imprévisible et au malléable, puisque ni la durée de l'œuvre, ni la vitesse et la force d'exécution ne sont prévues à l'avance. Et le chevauchement des motifs ainsi que leur répétition qui crée un effet d'écho, plongent l'auditeur dans un instant sans fin, un temps vertical proche de celui que Terry Riley découvre dans la

¹³² Extraits des instructions de Terry Riley. Cité dans CARL, Robert, *op. cit.*, pp. 58 – 59. Traduction de l'auteure : « *All performers play from the same page of 53 melodic patterns played in sequence. A group of about 35 creates a rich full overlay but interesting performances have been created with many more or many less. Patterns are to be played consecutively, with each performer having the freedom to determine how many times he or she will repeat each pattern before moving to the next. There is no fixed rule as to the number of repetitions a pattern may have, however, since performances normally average between 45 minutes and an hour and a half, it can be assumed that one would repeat each pattern from somewhere between 45 seconds and a minute and a half or longer. It is very important that performers listen very carefully to one another and this means occasionally to drop out and listen [...]. Each pattern can be played in unison or canonically in any alignment with itself or with its neighboring patterns. One of the joys of In C is the interaction of the players in polyrhythmic combinations that spontaneously arise among patterns. Some quite fantastic shapes will arise and disintegrate as the ensemble progresses through the piece. It is important not to hurry from pattern to pattern but to stay on a pattern long enough to interlock with other patterns [...]. In C usually ends this way : when each performer arrives at figure #53, he or she stays on it until the entire ensemble has arrived there. The group then makes a large crescendo and diminuendo a few times and each player drops out when he or she wishes ».*

musique cyclique orientale, laissant ainsi certains parler d'un « maintenant », d'une « stase » ou d'une « éternité¹³³ ».

« Il est caractéristique de cette répétition en évolution qu'un dualisme émerge graduellement entre la microstructure des sons et la macrostructure de la composition. Le changement constant au micro-niveau est en effet relié à la texture qui demeure largement invariable et statique. D'où la suggestion d'immobilité que produit la musique de Riley au bout de quelques temps, malgré les *tempi* rapides¹³⁴ ».

À cela s'ajoute l'effet hypnotique de la pulsation incessante donnée par le clavier. Celle-ci insiste sur la tonalité en Do Majeur qu'instaure Terry Riley dès le début, qui en fait une pièce entièrement novatrice à une époque où le sérialisme et l'atonalité dominant encore. Mais pour certains musicologues, ce retour à la tonalité est plus un moyen pour travailler esthétiquement sur la répétition qu'une provocation à l'encontre des compositeurs sériels, que Terry Riley a longtemps appréciés :

« [...] la simplicité tonale de *In C*, si elle peut mettre en jeu la consonance sur le plan vertical, abandonne les pôles hiérarchiques de la tonalité traditionnelle sur le plan horizontal. Aussi les répétitifs [Américains] n'interrogent-ils pas tant la tonalité qu'ils ne cherchent des moyens de travailler esthétiquement sur la répétition. De par son caractère "naturalisé", le matériau tonal permet d'orienter l'attention esthétique vers d'autres lieux [...]¹³⁵ ».

Par la musique tonale, Terry Riley trouverait ainsi une nouvelle manière de travailler sur la répétition comme technique musicale. Elle serait pour lui un tremplin à la création, pour aller vers une forme d'écoute plus accessible à l'auditeur, dont les processus cognitifs sont plus largement habitués à l'écoute d'un matériau tonal. On en vient ici à la « transparence » que Terry Riley souhaite instaurer dans son travail, pour laquelle la tonalité joue un rôle important, ainsi que la répétition qui, bien qu'elle engendre une certaine perte de repères et stagnation du temps, est aussi et surtout un élément d'audibilité que l'auditeur perçoit facilement. Et c'est ici peut-être le point

¹³³ MERTENS, Wim, *American Minimal Music : La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass*, Londres, Kahn & Averill, 1983, p. 92.

¹³⁴ *Ibid.*, pp. 40 – 41. Traduction de l'auteure : « *It is characteristic of this evolving repetition that a dualism gradually emerges between the micro-structure of the sounds and the macro-structure of the composition. The constant change at micro-level is indeed linked to the texture that remains largely invariable and static. Hence the suggestion of immobility that Riley's music gives after some time, despite the quick tempi* ».

¹³⁵ Johan Girard, *Répétitions : L'esthétique musicale de Terry Riley, Steve Reich et Philip Glass*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2010, p. 106.

essentiel qui différencie *In C* des œuvres pour bandes *Mescaline Mix* et *Music for The Gift*, pour lesquelles la répétition ne permet pas d'identifier de motifs précis, puisque les bandes ont été préalablement découpées au hasard. Ici, l'auditeur comprend le processus de création, à savoir « cet enchaînement ordonné [...] de phénomènes répondant à un certain schéma et aboutissant à un résultat déterminé¹³⁶ », rendu progressif par l'usage de la répétition, elle-même clairement établie dans l'écriture des motifs. *In C* semble ainsi correspondre au « processus graduel » dont parle Steve Reich dans son article-manifeste « La Musique comme processus graduel » de 1968, où il explique que l'écoute ne peut être fine et précise que si le processus musical se produit graduellement. Et ce processus graduel, audible en tant que tel, ne laisse place à aucun mystère structurel dans la composition. Il donne ainsi tous les éléments à l'auditeur qui, avec une certaine concentration, entend les détails les plus infimes. Et Steve Reich conclut : « En exécutant ou en écoutant des processus musicaux graduels, on peut participer à une sorte de rituel particulier, libérateur et impersonnel qui permet de détourner son attention du *lui*, du *elle*, du *toi* et du *moi*, pour la projeter au-delà, à l'intérieur du *ça*¹³⁷ ».

Le « *ça* » dont il parle est « l'aire de développement de chaque processus musical graduel (complètement contrôlé), au cours duquel on peut entendre, motivés par une logique interne, les moindres écarts du son par rapport aux intentions de la composition¹³⁸ », c'est-à-dire les « sous-mélodies logées au sein des motifs mélodiques répétitifs, les effets stéréophoniques selon l'endroit où l'auditeur est placé, de légères irrégularités dans l'exécution, des harmoniques, des différences entre les tons, etc.¹³⁹ ». On comprend ainsi que la participation attentive de l'auditeur est plus que nécessaire à la compréhension de l'œuvre. Et en effet, *In C*, tout comme les œuvres répétitives qui l'ont suivies, demande à l'auditeur de co-construire l'œuvre. Car l'indifférenciation structurelle due à l'enchevêtrement des fragments répétés l'invite à faire la différence, c'est-à-dire à prêter attention aux plus fines différences rythmiques et timbriques. *In C* est donc une œuvre ouverte, où « quantité de perspectives interprétatives sont possibles¹⁴⁰ ». Et ce que l'auditeur peut entendre à l'intérieur du « *ça* », c'est un labyrinthe sonore proche des sensations que Terry Riley expérimente sous l'emprise des drogues psychédéliques. Car les croisements mélodiques et rythmiques

¹³⁶ Définition du dictionnaire Larousse. Cité dans GIRARD, Johan, *op. cit.*, p. 115.

¹³⁷ Steve Reich, « Music as a gradual process » [1968] dans *Writings on Music 1965 – 2000*, New-York, Oxford University Press, 2002, p. 36. Traduction de l'auteur : « *While performing and listening to gradual musical processes, one can participate in a particular liberating and impersonal kind of ritual. Focusing in on the musical process makes possible that shift of attention away from he and she and you and me outward toward it* ».

¹³⁸ *Ibid.*, p. 35. Traduction de l'auteur : « *That area of every gradual (completely controlled) musical process, where one ears the details of the sound moving out away from intentions, occurring for their own acoustic reasons, is it* ».

¹³⁹ *Loc. cit.* Traduction de l'auteur : « *These might include submelodies heard within repeated melodic patterns, stereophonic effects due to listener location, slight irregularities in performance, harmonics, difference tones, and so on* ».

¹⁴⁰ Wim Mertens, *op.cit.*, p. 90. Traduction de l'auteur : « *Since there is no absolute point of reference a host of interpretative perspectives are possible* ».

imprévisibles, auxquels s'ajoutent les répétitions, créent à certains moments une forme d'excitation chez l'auditeur et les musiciens, une véritable vertu hallucinogène lorsqu'ils sont accompagnés de projections lumineuses.

« Je pense que ce que j'expérimentais dans la musique à cette époque était un monde nouveau. À côté de la musique ordinaire qui poursuivait son chemin, la musique était aussi capable de nous transporter soudain d'une réalité à l'autre. De nous transporter au point d'avoir presque des visions en jouant. C'était ce à quoi je pensais avant d'écrire *In C*¹⁴¹ ».

Sur la même idée de transfert de la musique pour bande à l'écriture instrumentale, Terry Riley compose également sa première *Keyboard Study* pour piano ou orgue seul, dont la première version est appelée *Coule* [fig. 40, éc. 10]. Il pense et écrit cette étude à peu près au même moment qu'*In C*, dont les effets produits sont sensiblement identiques. Mais la partition est plus courte, puisqu'elle ne comporte ici que seize modules, qu'il partage entre la main gauche et la main droite en suivant un processus bien précis. Voici un extrait des instructions qui accompagnent la partition [fig. 41] :

« oo = figure à répéter ooo = figure continue

Les deux sortes de figures s'entrecroisent et sont répétées de cette façon jusqu'à ce que l'une des deux mains passe à la figure suivante. Le tempo est aussi rapide que possible. Combinez n'importe quelle figure des lignes 2 à 6 avec la figure continue No 1. Si une figure de la ligne 2 à 6 est placée dans l'alignement de la figure continue No 1 [...], cela peut alors être combiné avec une autre figure de la ligne 2 à 6 [etc.]¹⁴² ».

L'entrecroisement de la figure continue (qui commence par un quart de soupir), avec les autres figures (qui commencent sur le temps) que Terry Riley peut répéter autant de fois qu'il le souhaite, forme une sorte de trame sonore continue qui plonge l'auditeur dans un non-temps. Et de la même manière qu'avec la pulsation rapide au clavier dans *In C*, le tempo rapide crée ici un effet

¹⁴¹ Terry Riley, entretien avec William Duckworth, dans DUCKWORTH, William, *Talking Music : Conversations with John Cage, Philip Glass, Laurie Anderson, and Five Generations of American Experimental Composers*, New-York, Schirmer Books, 1995, p. 269. Traduction de l'auteure : « *I think what I was experiencing in music at that time was another world. Besides just the ordinary music that was going on, music was also able to transport us suddenly out of one reality into another. Transport us so that we would almost be having visions as we were playing. So that's what I was thinking about before I wrote In C* ».

¹⁴² Extrait des instructions qui accompagnent la partition de *Keyboard Study No 1*. Traduction de l'auteure : « *oo = a repeating figure. ooo = a continuum figure. The two kinds of figures interlock and are repeated in this fashion until one of the hands selects another figure. The tempo is as fast as can be comfortably played. Combine any figure from lines 2 – 6 with continuum figure 1. If any figure from lines 2 – 6 is placed in the alignment of continuum figure 1 [...] it may be combined with other figures from lines 2 – 6 [...]* ».

stroboscopique, envoutant et hypnotique. Ainsi, bien qu'elle soit pensée comme un exercice mental très complexe, qui requiert une très grande concentration et un entraînement quotidien, *Keyboard Study No 1* est peut-être avant tout une pièce de concert, car « [elle peut] devenir autre chose si [l'esprit] établit des connections avec des éléments d'une substance intéressante¹⁴³ », c'est-à-dire avec les vibrations particulières que dégage un grand rassemblement de personnes.

3.2. *Vers une œuvre d'art totale et un monde vibratoire*

En 1964, le San Francisco Tape Music Center, établi sous ce nom depuis 1963 – et dont l'origine remonte à la série des concerts « Sonics » au Conservatoire de San Francisco à laquelle Terry Riley participe en décembre 1961¹⁴⁴ –, devient un lieu incontournable de l'avant-garde artistique de la baie de San Francisco. Le groupe est désormais installé au 321 Divisadero Street [fig. 42], après avoir passé quelques temps au 1537 Jones Street à la suite de la deuxième saison de concerts au printemps 1962. Ramon Sender, Pauline Oliveros et Morton Subotnick, invité à les rejoindre dès 1962, jouissent ensemble d'une reconnaissance nationale pour leur innovation dans le domaine de la musique électronique et leur interaction avec les nouvelles formes d'expérimentations théâtrales. Car en plus de partager leurs locaux avec la radio KPFA, ils sous-louent un auditorium au Dancer's Workshop d'Anna Halprin avec qui ils collaborent régulièrement dans leurs recherches. Et la série des trois concerts, intitulée « Tudorfest », qu'ils organisent au printemps 1964 pour célébrer le travail du pianiste David Tudor, et pendant laquelle ils présentent également les pièces de George Brecht, de Toshi Ichiyanagi, d'Alvin Lucier et de John Cage, assoit leur réputation dans le développement de la musique nouvelle.

Lorsque le groupe revient à San Francisco à la suite d'une tournée sur la Côte Est et le Mid-Ouest des États-Unis durant l'été 1964, il décide d'organiser de nouveaux concerts pour la saison 1964 – 1965, mais cette fois-ci avec des compositeurs locaux. Ramon Sender, Pauline Oliveros et Morton Subotnick bénéficient alors chacun d'un concert qui leur est entièrement consacré pour présenter leur travail. Puis ils décident de proposer à Terry Riley, revenu depuis quelques mois à San Francisco, et dont le travail n'a encore jamais été montré sur la Côte Ouest. À l'origine, ils lui proposent d'organiser un concert pour le mois de janvier 1965 et de partager la programmation avec le compositeur James Tenney. Mais le projet évolue rapidement et se transforme finalement en un one-man-show prévu pour le début du mois de novembre 1964, intitulé « One Young

¹⁴³ Terry Riley, *The Mood of Terry Riley*, entretien avec Daniel Caux, *Les Chroniques de l'art vivant*, n° 25, novembre 1971, p. 27.

¹⁴⁴ Cf. « Du studio de Potrero Hill au Conservatoire de San Francisco », pp. 44 – 46.

American¹⁴⁵ ». Et c'est le travail que Terry Riley mène à ce moment sur sa pièce *In C* avec Steve Reich et ses amis qui l'incite à accepter la proposition, dont il prend rapidement conscience de la réputation qu'elle pourrait lui apporter sur toute la baie de San Francisco.

Deux concerts sont ainsi programmés les 4 et 6 novembre 1964 à 20h30, dans l'immense salle de concert du San Francisco Tape Music Center [fig. 43], pour présenter, dans l'ordre du programme [fig. 44] : *Music for The Gift, I, Shoeshine, In B Flat or is it A Flat ?, Coule* et *In C*. L'organisation se fait de manière totalement informelle, pour que le public n'ait pas l'impression d'assister à un concert de musique classique. Toutes les chaises sont ainsi poussées contre les murs, afin qu'il se détache de toutes contraintes scéniques pour vivre la musique pleinement. Et lorsqu'il entre dans la salle après l'ouverture des portes, les premiers effets répétitifs de *Music for The Gift* se font déjà entendre dans les haut-parleurs. Terry Riley se souvient :

« C'était très intéressant de voir les gens rentrer et s'installer [...], tout le monde n'était pas face à la scène pendant le concert. La musique avec Chet Baker a commencé environ dix minutes avant le début du concert [...]. C'était un peu inhabituel de commencer de cette façon à cette époque, mais le public semblait vraiment apprécier¹⁴⁶ ».

La soirée s'organise alors en deux temps, avec en première partie la présentation des œuvres sur bandes et de *Keyboard Study No 1 (Coule)*, et en seconde partie la première performance *live* de *In C*. Après avoir écouté *Music for The Gift*, le public découvre ainsi les trois dernières compositions sur bandes magnétiques *I, Shoeshine* et *In B Flat or is it A Flat ?*¹⁴⁷, toutes composées chez Terry Riley, dans son propre studio de musique. *Shoeshine*, composée en juin 1964, reprend la même technique que celle utilisée pour ses compositions précédentes sur bande magnétique, à savoir la formation de boucles de bandes préalablement découpées au hasard. Pendant vingt-et-une minutes, l'auditeur entend la répétition incessante de fragments sonores extraits d'un solo de blues joué par Jimmy Smith sur un orgue Hammond, que Terry Riley a enregistré lorsqu'il a été diffusé à la radio. Et de la même manière que pour *Mescaline Mix* et *Music for The Gift*, peu de passages sont reconnaissables. *I* et *In B Flat or is it A Flat ?*, respectivement composées en juillet

¹⁴⁵ Titre de l'article publié le 1 novembre 1964 dans *The San Francisco Chronicle* pour annoncer les deux prochaines soirées.

¹⁴⁶ Terry Riley, entretien avec David W. Bernstein et Maggy Payne, dans BERNSTEIN, David W., *The San Francisco Tape Music Center : 1960s Counterculture and the Avant-Garde*, Berkeley, University of California Press, 2008, p. 220. Traduction de l'auteure : « *It was really interesting because the way people came in and organized themselves [...], not everybody was even facing the stage when the music was playing. The music with Chet Baker started about ten minutes before the concert started [...]. That was a little bit unusual for starting a concert in those days. But the people really seemed to like it* ».

¹⁴⁷ Ces bandes magnétiques ont aujourd'hui disparu.

et en octobre 1964, reprennent quant à elles le principe du Time-Lag Accumulator développé à Paris l'année précédente. Pour la première, Terry Riley réutilise la voix de John Graham qui prononce le mot « I » sur de multiples intonations. On imagine alors que l'effet produit se rapproche de celui de *She Moves She* dans *Music for The Gift*. Et pour la seconde, il enregistre le saxophoniste Sonny Lewis et réalise ensuite le même processus de création que pour *Music for The Gift* avec le quatuor de Chet Baker.

À la suite de cette première partie, que Terry Riley achève en interprétant *Keyboard Study No 1 (Coule)* seul sur scène et sur un grand piano à queue, le public est invité à prendre un verre de vin pendant que les musiciens se mettent en place pour interpréter *In C*¹⁴⁸. L'orchestre est cette fois-ci plus important que celui monté pour les répétitions avec Steve Reich. Car lorsque le projet de concert s'est confirmé, plusieurs musiciens et amis de Terry Riley ont rejoint le groupe initial. Désormais, il y a treize musiciens, y compris Terry Riley lui-même au piano électrique : Steve Reich (piano électrique Wurlitzer), Pauline Oliveros (accordéon), Morton Subotnick (clarinette), Ramon Sender (orgue électronique Chamberlin), Jon Gibson (saxophone soprano), Jeannie Brechan (clavier), Stan Shaff (trompette), Phil Winsor (trompette), Mel Weitsman (flûte à bec), Warner Jepson (piano électrique Wurlitzer), Sonny Lewis (saxophone ténor) et James Lowe (piano électrique). Et c'est probablement lors du premier concert que l'orchestre joue pour la première fois ensemble, car il était trop difficile de rassembler tout le monde pour les quelques répétitions qui eurent lieu auparavant¹⁴⁹. La première de *In C* est donc une performance électroacoustique qui, en plus d'être en partie interprétée par des pianos électriques, fait intervenir un Chamberlin, nouvel instrument de musique polyphonique à clavier dont chaque touche appuie sur des bandes magnétiques. Ainsi, Ramon Sender, qui se trouve dans le studio d'enregistrement du San Francisco Tape Music Center, interprète la pièce à partir des sons d'une voix masculine préenregistrés sur ces bandes, que les haut-parleurs reliés à la grande salle de concert diffusent parmi les sonorités acoustiques des autres musiciens. Selon Steve Reich, ce premier concert est une véritable réussite :

« Je pense qu'elle [l'interaction] était excellente [...]. Il y eut beaucoup d'écoute entre les musiciens, beaucoup d'expositions quand elles avaient du sens, et beaucoup de tentatives de jouer la même chose qu'un autre pour la faire sonner différemment en canon. On était attentif à l'évolution de chacun dans la pièce. Je pense que c'était un très bon ensemble et une très belle écoute¹⁵⁰ ».

¹⁴⁸ Souvenir de Ramon Sender, cité dans CARL, Robert, *Terry Riley's In C*, Oxford, New-York, Oxford University Press, 2009, p. 48.

¹⁴⁹ Terry Riley, entretien avec Robert Carl du 2 décembre 2006, *ibid.*, p. 44.

¹⁵⁰ Steve Reich, entretien avec Robert Carl du 28 août 2007, *ibid.*, pp. 49 – 50. Traduction de l'auteure : « *I think it [the interaction] was excellent [...]. There's a lot of listening to other people, a lot of laying out when it made sense, and a lot of trying*

Pauline Oliveros, quant à elle, se souvient qu'il y eut plusieurs imprévus dans la pièce, probablement dus au fait qu'il n'y ait pas eu de répétitions d'ensemble avant le concert. Certains musiciens n'avaient en effet pas eu le temps de bien intérioriser l'œuvre pour pouvoir interagir avec les autres¹⁵¹. Pourtant, aucun d'eux n'avaient pris de drogues ce soir-là, car tous souhaitaient être en pleine possession de leurs sens pour la première d'*In C*¹⁵². Ils savaient tous en effet qu'elle demanderait une très grande concentration pour pouvoir offrir une expérience exceptionnelle au public présent.

Car en plus d'envoûter la salle par la répétitivité constante d'*In C*, dont les sonorités se déploient dans tout l'espace grâce aux haut-parleurs, le concert est également animé de projections lumineuses réalisées par l'artiste Anthony Martin, dit Tony Martin. Arrivé à San Francisco après avoir été diplômé de l'Institut d'Art de Chicago, ce dernier rencontre Ramon Sender et Morton Subotnick dès 1960, avec qui il participe à la série de concerts « Sonics » au printemps 1962. Il remplace ensuite le peintre et poète Elias Romero qui, pendant la saison 1963 – 1964, réalise les *light-shows* de plusieurs performances, dont *Improvisation n° 1* (improvisation de Ramon Sender et Pauline Oliveros sur une bande de Morton Subotnick) et *A Theater Piece after Sonnet n° 47 of Petrarch* de Morton Subotnick. En 1963, Tony Martin participe à la performance *City Scale* de Ken Dewey avec Ramon Sender, pour laquelle il projette ses lumières sur les murs de la poste Rincon Annex Center de San Francisco, tandis que les deux autres perturbent le trafic dans le tunnel de Broadway et dans le quartier de Telegraph Hill. Et l'un de ses premiers *light-shows* accompagne la performance *Mandolin* (1963) de Morton Subotnick [fig. 45 et 46], où il plonge l'auditorium du San Francisco Tape Music Center dans le noir complet pour projeter ses dessins sur les murs et immerger à la fois la scène et le public. Il renouvelle l'expérience en 1964, avec *Desert Ambulance*, une composition de Ramon Sender pour Pauline Oliveros, sur laquelle il projette des diapositives et des extraits de film 16 mm peints à la main avec divers encres et solvants colorés [fig. 47 à 49].

Mais pour la première d'*In C*, et d'un commun accord avec Terry Riley, Tony Martin décide d'adopter une approche plus abstraite et conceptuelle en projetant ses effets lumineux à la fois sur le plafond, sur les murs de la grande salle et sur le public et les musiciens. Pour cela, il s'assoit au milieu des musiciens et travaille à partir d'un rétroprojecteur dont il a préalablement transformé la direction du miroir. Il réalise ainsi plusieurs dessins à la ficelle sur la table de projection, au-dessus

to play the same pattern as someone else but to sound interesting in a canon way, and to be aware of where people were, how far ahead you were. I think it was very good ensemble, good listening ensemble ».

¹⁵¹ Pauline Oliveros, entretien avec Robert Carl du 19 janvier 2007, cité dans CARL, Robert, *op. cit.*, p. 50.

¹⁵² *Loc. cit.*

desquels il agite un plat rempli d'eau et d'huile colorés entre la lentille et le point focal, afin de faire vibrer la lumière et transformer les dessins en images mouvantes. Puis il renverse du sable pour se débarrasser des formats et les transformer en compositions totalement abstraites.

« L'un de mes objectifs esthétiques était de détruire les formats, pour ne plus avoir de carrés, de rectangles ou de cercles, mais plusieurs pièces de lumière dans l'espace [...]. J'ai utilisé ce que j'appelais des formes géométriques émotionnelles, c'est-à-dire des formes qui avaient un sens émotionnel¹⁵³ ».

À l'aide d'un condenseur optique, il réussit ensuite à courber la lumière, transformant ainsi l'espace en une sorte de « galaxie mouvante¹⁵⁴ », une composition spectrale rythmique et mélodique, où les points, les lignes et les formes abstraites se meuvent et se multiplient en contrepoint des répétitions progressives d'*In C*. « Je ne pensais pas réellement aux couleurs, mais plutôt à la haute intensité, à l'intensité du médium et au noir de la salle : c'étaient mes trois composants¹⁵⁵ », se souvient Tony Martin.

Pendant près d'une heure, la première d'*In C* plonge ainsi l'auditeur-spectateur dans un monde imaginaire où les vibrations rythmiques, mélodiques et visuelles l'incitent à lâcher prise pour vivre une expérience extatique et polysensorielle. Certains se mettent à danser, d'autres s'allongent sur le sol pour mieux admirer les projections lumineuses au plafond. Et la pièce s'achève par un très long silence, laissant encore résonner ses derniers motifs répétitifs dans l'espace, avant que le public l'applaudisse chaudement. Morton Subotnick se souvient :

« La réponse du public a été formidable. Il y eut un vrombissement, une sorte de chaleur, de vibration et de joie. C'était comme si quelque chose venait de se produire. Sans qu'il s'agisse d'un fait historique, quelque chose de spécial s'est passé cette nuit. C'était différent des autres concerts¹⁵⁶ ».

¹⁵³ Tony Martin, entretien avec Robert Carl du 11 janvier 2007, cité dans CARL, Robert, *Terry Riley's In C*, Oxford, New-York, Oxford University Press, 2009, pp. 47 – 48. Traduction de l'auteur : « *One of the aesthetic things I wanted was to get rid of the borders and formats, to destroy formats. Don't have a square, a rectangle, circles ... have pieces of light in space [...]. I used [what] I called emotional geometry, and by that I meant shapes that have emotional meaning* ».

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 47. Traduction de l'auteur : « *[...] the projection upon the ceiling looked like a spinning galaxy* ».

¹⁵⁵ *Loc. cit.* Traduction de l'auteur : « *I wasn't thinking so much of color, it was mostly about high intensity, medium intensity, and black : those were my three components* ».

¹⁵⁶ Morton Subotnick, entretien avec Robert Carl du 13 janvier 2007, *ibid.*, p. 50. Traduction de l'auteur : « *The audience response was wonderful. There was a buzz ... It was a kind of warm, vibrant, happy ... it was like something had happened, maybe not historical, but something had happened that night that was really special. It was different than other concerts* ».

En réalité, l'accompagnement de musique par des projections lumineuses ne date pas des années 1960, et Tony Martin ne fait qu'approfondir certaines pistes. Car déjà au début des années 1950, le professeur d'art de l'Université de San Francisco Seymour Locks, dans son cours intitulé « Lumière et Art », montre à ses étudiants comment projeter une fresque mouvante sur un mur, en faisant tourner des liquides colorés dans un verre en plastique rempli d'eau placé devant un rétroprojecteur, et ce pendant qu'un groupe de jazz improvise à côté. Il tente ainsi de retrouver l'esprit du « théâtre total » pensé par l'artiste du Bauhaus Lászlo Moholy-Nagy au début des années 1920 [fig. 50], fondé sur la synthèse de différents médiums, dont la lumière, la musique, le théâtre et la scénographie. Et c'est peut-être par le biais d'Elias Romero – qui assiste à une performance réalisée par des étudiants de Seymour Locks au milieu des années 1950 – que Tony Martin se familiarise avec cette technique expérimentale. Car il assiste en 1962 à l'une de ses projections lumineuses qui accompagne un concert de jazz, dans un studio sur Capp Street à San Francisco. Elias Romero travaille alors à partir d'encres, d'huiles, de vinaigre et d'autres liquides. « L'expérience était unique, et les techniques utilisées avaient du potentiel pour créer une très grande beauté. Je pense que presque tous ceux qui ont vu cette peinture en perpétuelle évolution [fig. 51] ont ressenti ses pouvoirs magiques, parfois même une puissante excitation¹⁵⁷ », se souvient Tony Martin. Auparavant, il assiste également aux *Lumia*, les spectacles de lumière de l'artiste danois-américain Thomas Wilfred, développés dès les années 1910 [fig. 52]. L'artiste y expose un large spectre de couleurs et de formes abstraites, dont l'intensité change très lentement avec le temps. Mais Tony Martin n'y perçoit pas la même émotion que devant les peintures de l'artiste arménien naturalisé américain Arshile Gorky [fig. 53 et 54], qu'il a beaucoup regardées. Ainsi, s'ils n'ont pas directement influencé son travail, ces trois événements ont réellement marqué son esprit. Et plus tard, il se considère lui-même comme un descendant du travail de Wassily Kandinsky du début du XX^{ème} siècle, qu'il admire pour sa pensée artistique sur les correspondances entre peinture et musique.

« Pour moi, il est un très grand artiste, parce qu'il composait essentiellement du temps et presque une sorte de musique. Il s'intéressait beaucoup au son et à la musique, à propos desquels il a beaucoup parlé et écrits. Ses peintures sont pour moi une incorporation des deux. [...] Le physique et le spirituel s'expriment ensemble [...]. Ils s'expriment également dans la lumière, d'une manière

¹⁵⁷ Tony Martin, « Composing with Light » dans BERNSTEIN, David W., *The San Francisco Tape Music Center : 1960s Counterculture and the Avant-Garde*, Berkeley, University of California Press, 2008, p. 143. Traduction de l'auteure : « *The experience was unique, and the techniques had potential for producing great beauty. I think almost everybody who has seen this painting in continuous motion feels its magical, sometimes powerful excitement* ».

parfois tellement naturelle que je n'ai pas l'impression que c'est moi qui la crée. Je fournis les projecteurs avec le matériel, et j'essaie de faire en sorte que ça se produise¹⁵⁸ ».

Et ce que Tony Martin réalise au San Francisco Tape Music Center au début des années 1960, et en particulier pour la première d'*In C* avec Terry Riley et les autres musiciens, participe à l'effervescence artistique de la Côte Ouest des États-Unis où les spectacles de son et lumière sont déjà bien ancrés dans les pratiques avant-gardistes. Dès 1957, et ce jusqu'en 1960, le peintre et réalisateur Jordan Belson et le compositeur et ingénieur Henry Jacobs réalisent ensemble une série de concerts, appelée « Vortex Concerts », au Planetarium Morrison de San Francisco [fig. 55 et 56]. Les propriétés acoustiques et l'immense espace du dôme, ainsi que les projecteurs et haut-parleurs multidirectionnels, leur permettent alors de créer un environnement sonore et lumineux d'un genre nouveau, auquel beaucoup d'artistes vont assister. Sur les musiques électroniques de Luciano Berio, de György Ligeti, de Karlheinz Stockhausen, de Toru Takemitsu et d'Henry Jacobs lui-même, Jordan Belson projette ses propres films expérimentaux [fig. 57], ainsi que ceux des frères John et James Whitney [fig. 58], allant vers une nouvelle forme de cinéma, plus tard appelée « cinéma élargi ». Les « Vortex Concerts » transforment ainsi « la sensation de l'immensité du ciel la nuit en un spectacle d'explosion de couleurs, de formes abstraites et de motifs mandalas hypnotiques¹⁵⁹ ».

« Nous avons aussi projeté des images qui n'avaient aucun cadre ; nous avons masqué et filtré la lumière, et utilisé des images qui ne touchaient pas les lignes du cadre. Cela donnait un effet étrange : l'image n'était pas seulement en dehors de son cadre, elle était également libre dans l'espace d'une manière ou d'une autre. Elle était suspendue dans un espace tridimensionnel, parce qu'il n'y avait aucun cadre de référence¹⁶⁰ ».

Ainsi, les spectacles de son et lumière, faisant tous deux appel aux dernières technologies innovantes, connaissent un véritable succès à San Francisco, et ce dès la fin des années 1950. Et

¹⁵⁸ Tony Martin, entretien avec David W. Bernstein et Maggy Payne, dans BERNSTEIN, David W., *op. cit.*, pp. 157 - 158. Traduction de l'auteur : « *For me he is a wonderful art producer because he was essentially composing time and almost as well, a kind of music. He was very turned to sound and to music, he talked a lot about that and wrote about it. His paintings were for me an incorporation [of the two]. [...] The physical and the spiritual come together through his paintings. And the physical and the spiritual were coming together through using light in such a natural way sometimes to a point where I didn't feel I was doing it all, it was doing itself. I would provide the projectors with these materials and try to allow it happen* ».

¹⁵⁹ Chrissie Iles, « Liquid Dreams » dans GRUNENBERG, Christophe (éd.), [Exposition. Liverpool, Tate Liverpool. 27 mai – 25 septembre 2005], *Summer of love, Art of the Psychedelic Era*, Catalogue d'exposition, Londres, Tate Publishing, 2005, p. 68.

¹⁶⁰ Jordan Belson cité dans YOUNGBLOOD, Gene, *Expanded Cinema*, New-York, E.P. Dutton & Co., 1970, p. 389. Traduction de l'auteur : « *Also we experimented with projecting images that had no motion-picture frame lines ; we masked and filtered the light, and used images that didn't touch the frame lines. It had an uncanny effect : not only was the image free of the frame, but free of space somehow. It just hung there three-dimensionally because there was no frame of reference* ».

le San Francisco Tape Music Center occupe une place importante dans l'expansion de cette nouvelle forme d'art, en particulier avec l'apport esthétique de Tony Martin qui, très tôt, cherche à développer des équivalences visuelles aux sonorités électroacoustiques de Pauline Oliveros, de Ramon Sender, de Morton Subotnick, puis de Terry Riley en 1964. Sous ses projections lumineuses, *In C* dépasse donc les conventions de la musique académique pour devenir une performance à la fois visuelle et auditive. Car bien que ses motifs répétitifs et progressifs produisent à eux seuls une sensation de perte de repères, l'effet recherché ne peut être complet que lorsqu'ils sont accompagnés de vibrations lumineuses, comme si l'œuvre avait été pensée de manière spatiale et polysensorielle.

3.3. *Un succès immédiat : « Music Like None Other on Earth »*

Après le succès que connaît le premier concert, Morton Subotnick et Ramon Sender décident d'organiser une seconde soirée, afin de faire venir un plus large public. Et la performance du vendredi 6 novembre, réalisée seulement deux jours après la première, est particulièrement mémorable pour deux raisons. D'abord, l'auditorium du San Francisco Tape Music Center est déclaré fermé le jour même de la performance, à cause du film *Notre Dame des Fleurs* de Jean Genet que le dramaturge et réalisateur Saul Landau y a précédemment projeté. Diffuser les scènes d'amour homosexuelles du film, dites trop choquantes pour le public de l'époque, n'est pas apprécié par les autorités et place ainsi le nom du San Francisco Tape Music Center sur la liste de la Commission de la Chambre sur les Activités Non-Américaines¹⁶¹. Pour que le concert puisse avoir lieu, Morton Subotnick décide alors d'abandonner sa place dans le groupe de musiciens pour surveiller l'entrée de la salle et divertir les autorités si jamais elles arrivaient. Et lorsque le capitaine des pompiers vient pour vérifier les normes techniques, prétexte à la fermeture des lieux, il lui explique qu'un concert est en train d'avoir lieu, et l'invite à écouter *In C*. « Je crois qu'ils étaient convaincus que nous nous rassemblions pour de la drogue [...]. Ils voulaient savoir pourquoi tous ces gens étaient là, pour ce genre de musique¹⁶² », se souvient-il. Mais le concert n'est pas annulé pour autant, et permet à Terry Riley et ses musiciens de mieux jouer qu'à la première du mercredi. Et dans le public, parmi les premiers hippies de San Francisco, les artistes et les poètes *Beat*, le critique musical du *San Francisco Chronicle* Alfred Frankenstein assiste à la performance. À

¹⁶¹ House UnAmerican Activities Committee, dit HUAC.

¹⁶² Morton Subotnick, entretien avec Robert Carl du 13 janvier 2007, cité dans CARL, Robert, *Terry Riley's In C*, Oxford, New-York, Oxford University Press, 2009, p. 52. Traduction de l'auteur : « *I think there were convinced we were seat of some sort of drug operation [...]. They wanted to know why these people were here, for this kind of music* ».

l'issue du concert, il demande à Morton Subotnick plus d'informations sur ce qu'il vient d'entendre et aborde le musicien Stan Shaff dans la rue. Deux jours plus tard, le dimanche 8 novembre 1964, son article « Music Like None Other on Earth » propulse Terry Riley sur le devant de la scène :

« Terry Riley, qui a suivi des études de composition dans la région de San Francisco, est de retour après quelques années passées en Europe. Et c'est au concert de vendredi soir au San Francisco Tape Music Center qu'il s'est présenté devant le public local. Pendant son séjour à l'étranger, il a développé un style comme celui de personne d'autre sur terre, avec lequel il est obligé de faire une très grande impression [...]. Cette musique primitiviste se renouvelle continuellement, elle est pleine de répétitions. Mais des changements harmoniques s'introduisent progressivement ; il y a des variations mélodiques et des contrastes rythmiques à l'intérieur de cette continuité ininterrompue, et des climaxes d'une belle sonorité et d'une grande complexité apparaissent et disparaissent dans l'infinité. À certains moments, vous avez l'impression de n'avoir rien fait d'autre de votre vie que l'écouter, comme si c'était tout ce qu'il y a ou ce qu'il y aura. Mais c'est également absorbant, excitant et en mouvement. On se souvient des efforts de Carlos Chávez pour reconstituer la musique cérémonielle des précolombiens du Mexique. Terry Riley a peut-être réussi à capter plus que lui cet esprit, bien que l'analogie précolombienne ne soit pas sa valeur ultime [...]. *In C* était le chef-d'œuvre de la soirée, et j'espère que le même groupe va le rejouer¹⁶³ ».

Grâce à cet article, et à une époque où la presse est encore la première source d'information, la musique de Terry Riley résonne enfin sur toute la Côte Ouest des États-Unis. Car Alfred Frankenstein n'est pas n'importe quel critique, et les mots qu'ils posent sur sa musique ont un impact important dans les cercles avant-gardistes. Il s'agit peut-être ici du premier article qui évoque ce nouveau style musical, plus tard appelé « minimaliste » ou « répétitif », pour lequel l'auteur dresse un premier portrait en évoquant la répétition continue et les changements progressifs qui interviennent dans la pièce. Et bien que sa comparaison avec le compositeur Carlos

¹⁶³ Alfred Frankenstein, Music Like None Other on Earth, *The San Francisco Chronicle*, 8 novembre 1964, p. 28. Cité dans CARL, Robert, *op. cit.*, p. 52. Traduction de l'auteure : « Terry Riley, who got his training as a composer in the Bay Region, is back after several years in Europe, and he reported in to the local public in a concert Friday night at the San Francisco Tape Center. During his sojourn abroad he has developed a style like that of no one else on earth, and he is bound to make a profound impression with it [...]. This primitivistic music goes on and on. It is formidably repetitious, but harmonic changes are slowly introduced into it ; there are melodic variations and contrasts of rhythm within a framework of relentless continuity, and climaxes of great sonority and high complexity appear and are dissolved in the endlessness. At times you feel you have never done anything all your life long but listen to this music and as if that is all there is or ever will be, but it is altogether absorbing, exciting, and moving, too. One is reminded of the efforts of Carlos Chávez to reconstitute the ceremonial music of pre-Columbian Mexico. Terry Riley may have captured more of its spirit than Chavez did. Not that the pre-Columbian analogy is Riley's ultimate value [...]. *In C* was the evening's masterpiece and I hope the same group does it again ».

Chávez soit peut-être un peu exagérée, comme il le reconnaît d'ailleurs lui-même, elle intègre néanmoins le nom de Terry Riley dans le cercle de la musique américaine du XX^{ème} siècle.

Pourtant, malgré le succès immédiat que Terry Riley connaît avec *In C*, il faut attendre plusieurs années avant qu'il ne connaisse la même notoriété, et ce sur la Côte Est des États-Unis. En attendant, il poursuit ses recherches musicales et développe d'autres projets, cette fois-ci davantage tournés vers l'improvisation et le jazz. Au début de l'année 1965, il joue régulièrement avec un groupe de musiciens des morceaux d'Ornette Coleman et de John Coltrane, mais sans aucun but professionnel. Il cherche alors à « introduire dans le jazz les idées [développées] dans *In C*¹⁶⁴ », travaillant ainsi avec des figures cycliques, répétitives et des déphasages. Pour sa pièce *Tread on the Trail* [éc. 11], composée dans les premiers mois de l'année 1965, il tente par exemple de constituer une matrice à partir de cinq lignes, sur lesquelles les musiciens peuvent improviser librement après les avoir jouées en canon ou à l'unisson, donnant ainsi « une sorte de paysage cosmique qui se [transforme] graduellement¹⁶⁵ ». La pièce est interprétée pour la première fois lors d'un festival de trois concerts que Terry Riley donne au San Francisco Tape Music Center du 21 au 23 mai 1965¹⁶⁶, en même temps que *Mescaline Mix*, *Music for The Gift*, *Keyboard Study No 1 (Coule)*, *In C, I, In B Flat or is it A Flat ?* et *The Bird of Paradise*. Cette dernière [éc. 12] reprend le morceau de rock *Shotgun* (1965) du groupe Junior Walker & the All Stars, à partir duquel Terry Riley a formé des boucles de bandes qu'il a ensuite dupliquées pour les jouer ensemble et les déphaser. Et pour *In C*, la plupart des musiciens présents à la première en novembre 1964 jouent également à ces concerts. On compte ainsi vingt-deux musiciens, Terry Riley compris : Sonny Lewis, Stephan Pollard, Jeannie Brechan, Jon Gibson, Steve Reich, Mal et Robin Weitsman, Warner Jepson, Robert Mackler, Pauline Oliveros, Ramon Sender, Stuart Dempster, Beat Scherzer, Marvin Mendelow, George Ray, Hart Smith, George Martin, Al Bent, Mel Martin, John Chambers et Bill Douglas.

¹⁶⁴ Terry Riley, entretien avec Daniel Caux [1979], dans CAUX, Daniel, *Le silence, les couleurs du prisme et la mécanique du temps qui passe*, Paris, Éditions de l'Éclat, 2009, p. 108.

¹⁶⁵ *Loc. cit.*

¹⁶⁶ D'après la chronologie établie par Thomas M. Welsh dans BERNSTEIN, David W., *The San Francisco Tape Music Center : 1960s Counterculture and the Avant-garde*, Berkeley, University of California Press, 2008, p. 278.

Ainsi s'achève ce que l'on pourrait appeler la première période artistique dans l'œuvre de Terry Riley des années 1960, un parcours expérimental lié aux cercles avant-gardistes de la Côte Ouest des États-Unis et d'Europe et aux prémices de la révolte contre-culturelle, déjà bien engagée dans la baie de San Francisco. Son travail avec La Monte Young et Anna Halprin, puis avec le dramaturge Ken Dewey, l'amène à développer une musique du « maintenant », c'est-à-dire une musique *live* dont les caractéristiques esthétiques ne se vivent pleinement que lorsqu'elles interagissent avec les vibrations d'autrui, qu'il s'agisse de danseurs, de comédiens ou d'autres musiciens. De ce point de vue, sa collaboration avec les membres du San Francisco Tape Music Center, et en particulier avec l'artiste visuel Tony Martin, marque une étape importante dans sa création. Elle l'incite plus tard à poursuivre ses recherches dans cette voie, entre son et lumière, entre musique et performance, faisant ainsi de son œuvre l'une des plus représentatives de l'esprit culturel de la seconde moitié des années 1960.

CHAPITRE 2.

Une immersion psychédélique : extase et synesthésie

« Les gens qui font de la musique ont une responsabilité parce que ce sont eux qui fabriquent les vibrations. C'est comme fabriquer un produit chimique, un parfum. Ils ont cette responsabilité : trouver comment faire les meilleures vibrations possibles¹⁶⁷ ».

Après le succès d'*In C*, Terry Riley envisage d'aller vivre au Maroc avec sa famille, car son intérêt pour la musique cyclique et statique orientale grandit de jours en jours. En réalité, il ne quitte San Francisco qu'après le concert de mai 1965 au San Francisco Tape Music Center, pour aller jusqu'à Vera Cruz (Mexique) où il a entendu dire qu'un bateau partait en direction de Tanger (Maroc). Mais arrivé là-bas, il apprend qu'il n'y a aucune traversée de l'Atlantique pour rejoindre le Maroc. La famille Riley, qui a tout vendu pour ce voyage, décide alors de rester pendant trois mois au Mexique, traversant les déserts et les montagnes sur des milliers de kilomètres à bord de leur van Volkswagen. Puis elle prend la direction de New-York au début de l'automne 1965, pour tenter de prendre un autre bateau. Mais ce départ pour le Maroc ne se fait en réalité jamais. Car à New-York, Terry Riley retrouve son ami La Monte Young et découvre l'effervescence des

¹⁶⁷ Terry Riley, *The Mood of Terry Riley*, entretien avec Daniel Caux, *Les Chroniques de l'art vivant*, n° 25, novembre 1971, p. 27.

concerts et des spectacles *underground*¹⁶⁸, qui touchent un plus large public que celui présent à San Francisco. Il décide donc de s'y installer avec sa famille, et trouve un appartement sur Grand Street (Manhattan), qu'il échange contre son van Volkswagen à un ami de Walter de Maria.

Dans cette ville éminemment jeune et dynamique, Terry Riley assiste ainsi au développement de la mouvance psychédélique, qui touche aussi bien la musique, la peinture et le cinéma que le textile, le design et la décoration intérieure dans sa forme la plus médiatique. S'il en a connu les prémices à San Francisco, c'est véritablement à New-York, de 1965 à 1969, qu'il s'approche au plus de cet art de l'esprit, entre son et lumière, rêve utopique et conscience cosmique. Et pour comprendre au mieux l'essence même de son travail, il est désormais nécessaire de revenir en détail sur cette nouvelle énergie artistique, propre à la seconde moitié des années 1960.

Terme instauré par Paul Lee, professeur de philosophie et ancien éditeur de la *Psychedelic Review*, lors d'une conférence sur le LSD à San Francisco pendant l'été 1966, le « style psychédélique », directement lié à la génération des drogues psychédéliques, serait un « ensemble social révolutionnaire » dans lequel le trip LSD ferait partie « du besoin naturel de l'homme pour l'aventure » à l'intérieur même du « rythme d'auto-domestication et d'auto-exil¹⁶⁹ » Américain. Il est indissociable de son époque, comme s'il était une réponse aux normes sociales et culturelles et aux idées politiques et économiques devenues trop écrasantes et oppressantes. Au-delà d'un style et d'une esthétique, l'art psychédélique est donc une très large révolution qui affecte aussi bien la conscience humaine que l'interaction sociale.

Pourtant, certains disent, comme Ivan Karp de la Galerie Castelli à Manhattan, qu'il « n'existe pas¹⁷⁰ », car sa définition se « perd dans le chaos sémantique qui baigne une grande partie de l'art moderne¹⁷¹ ». En 1968, Jean Houston et Robert E. L. Masters, avec le professeur Barry N. Schwartz entre autres, tentent ainsi d'en faire l'apologie à travers une étude détaillée, proposant que sa définition prenne pour base « l'expression artistique consciente de la signification ou des réalités de l'expérience psychédélique¹⁷² ». Il s'agit donc d'une expérimentation basée sur l'expérience de l'artiste, qu'il tente lui-même d'une manière ou d'une autre de recréer, de susciter ou tout au moins de communiquer pour faire « changer la conscience afin qu'elle frôle l'état

¹⁶⁸ Terme qui rassemble les individus et les cultures en marge des habitudes culturelles de la société dite « *mainstream* », qui sont critiques vis-à-vis des normes sociales et morales.

¹⁶⁹ Paul Lee cité dans YALKUT, Jud, *The Psychedelic Revolution, Turning on the Art Trip*, *Arts Magazine*, vol. 41, n° 1, novembre 1966, p. 22. Traduction de l'auteur : « [...] Dr. Lee postulated a revolutionary social complex called "the psychedelic style", of which LSD-tripping is only a part, but "part of man's natural need for adventuring" within the American "rhythm of self-domestication and self-exile" ».

¹⁷⁰ Ivan Karp cité dans SCHWARTZ, Barry N., « Contexte historique, valeur et évolution possible » dans HOUSTON, Jean et MASTERS, Robert E. L., *L'art psychédélique*, trad. Marie-Anne Pini, Paris, Robert Laffont, 1968, p. 130.

¹⁷¹ Barry N. Schwartz, *ibid.*, p. 130.

¹⁷² *Ibid.*, p. 131.

provoqué chimiquement¹⁷³ ». Ainsi, l'œuvre d'art psychédélique est souvent une œuvre ouverte, que le spectateur vient compléter en faisant interagir sa propre conscience avec celle suggérée par l'artiste. Grâce à l'expression artistique, aussi diverse qu'elle puisse être, le spectateur peut donc atteindre le monde onirique de l'expérience psychédélique – cet « autre monde » aux « Antipodes de l'esprit » comme l'expliquait Aldous Huxley en 1955¹⁷⁴ – sans aucun besoin d'hallucinogènes. Et c'est avec l'art *intermedia*, fusion des médiums qui transgresse les limites artistiques pour aller vers une pensée transdisciplinaire – rejoignant ainsi le rêve synesthésique des artistes modernes du début du XX^{ème} siècle –, que l'expérience psychédélique s'exprime sans doute le plus. Déjà en septembre 1966, le magazine *Life* publie un numéro dédié à cette nouvelle manifestation en pleine expansion, intitulé « New experience that bombards the senses : LSD Art¹⁷⁵ », présentant les environnements *intermedia* de Richard Aldcroft, du groupe USCO et des artistes visuels Rudi Stern et Jackie Cassen [fig. 59 à 61], où les techniques de projections multiples bombardent littéralement l'esprit des spectateurs. Dans ce « théâtre total », où le son, la lumière, la peinture, l'architecture (etc.) s'interpénètrent de façon à offrir la meilleure expérience organique, voire orgasmique, ils s'ouvrent à une nouvelle conscience et quitte le monde réel pendant quelques minutes, quelques heures, ou pendant toute une nuit dans le cas de Terry Riley.

1 / Les débuts de Terry Riley sur la scène new-yorkaise : brouillage sensoriel et conscience élargie

Arrivé à New-York, Terry Riley souhaite se faire connaître davantage et toucher un public plus important qu'à San Francisco. Car New-York est très dynamique et la jeune génération artistique n'hésite pas à défier les règles de bonne conduite pour s'exprimer en toute liberté. C'est l'époque des premiers concerts rock, des performances et des spectacles *multi-media*, qui résonnent dans toute la ville devant un public en quête de nouvelles expériences.

Terry Riley, qui connaît encore peu ce nouveau milieu, se rapproche ainsi de ses deux amis Ken Dewey et La Monte Young, tous deux très influents sur la scène new-yorkaise. Bien qu'il soit peu connu aujourd'hui, le spectacle *Sames* qu'il réalise avec Ken Dewey en novembre 1965 (pour le

¹⁷³ Jean Houston et Robert E. L. Masters, *op. cit.*, p. 18.

¹⁷⁴ HUXLEY, Aldous, « Mescaline and the "Other World" » dans CHOLDEN, Louis (éd.), *Lysergic Acid Diethylamide and Mescaline in Experimental Psychiatry*, New-York & Londres, Grune and Stratton, 1956, p. 49. Cf. « "Tape-loop" et "acid trip" : *Mescaline Mix* (1960 – 1961) », p. 42.

¹⁷⁵ New experience that bombards the senses : LSD Art, *Life*, vol. 61, n° 11, 9 septembre 1966.

New Cinema Festival 1 du réalisateur Jonas Mekas) résume à lui seul la mouvance artistique psychédélique du milieu des années 1960, et le familiarise avec le jeune public new-yorkais. Et son entrée dans Le Théâtre de la Musique Éternelle de La Monte Young et de Marian Zazeela la même année le conforte dans son idée de fusion des médias, où les effets psychoacoustiques d'une musique précisément contrôlée associés à des projections lumineuses ouvrent l'auditeur-spectateur à une nouvelle dimension spatio-temporelle, propice à la rêverie.

1.1. *Sames (1965), le spectacle d'un nouveau genre*

Avec Ken Dewey, lui-même récemment arrivé à New-York, Terry Riley renoue avec le nouveau théâtre. Et le spectacle *Sames* qu'ils montent ensemble connaît une renommée plus importante que *The Gift* au Théâtre Récamier à Paris, peut-être parce que le public new-yorkais a déjà assisté aux happenings d'Allan Kaprow et aux spectacles *multi-media* de John Cage et de Merce Cunningham. D'autant plus qu'il se déroule à la Filmmakers' Cinémathèque de New-York pendant le *New Cinema Festival 1* de Jonas Mekas en novembre 1965, où tout le monde vient assister à ces spectacles d'un nouveau genre, appelés *Expanded Cinema* par certains, *multi-media* et *mixed-media* par d'autres, et souvent *intermedia*. Car en plus de donner la même importance structurelle et émotionnelle à la musique et au théâtre, comme ce fut déjà le cas pour *The Gift*, Ken Dewey et Terry Riley élargissent davantage les frontières artistiques en intégrant le cinéma à leur spectacle. En réalité, c'est l'idée et la préparation de ce festival qui donne l'envie à Ken Dewey de se tourner vers quelque chose de nouveau : l'incorporation de film à la performance¹⁷⁶.

Dès juin 1965, le réalisateur Jonas Mekas l'annonce dans une colonne du journal *The Village Voice* : un festival aura lieu plus tard dans l'année à la Cinémathèque de New-York pour présenter ce nouveau genre d'expression qu'est l'*Expanded Cinema*.

« Après cet été, la Cinémathèque présentera un large panorama des utilisations du cinéma les plus actuelles. Les artistes les plus importants de ce nouveau genre (*expanded cinema*) y prendront part. Comme je l'ai dit un peu plus tôt : le cinéma ne fait que commencer. N'allez pas à Cannes pour voir le nouveau cinéma, venez à New-York¹⁷⁷ ».

¹⁷⁶ MOORE, Barbara (commissaire), [Exposition. New-York, Franklin Furnace Archive. 16 septembre – 31 octobre 1987], *Action Theatre : The Happenings of Ken Dewey*, Catalogue d'exposition, New-York, Franklin Furnace Archive, 1987, n. p. « *This agenda encouraged Dewey to embark on a new path in his own work : incorporation of film with live event* ».

¹⁷⁷ Jonas Mekas, *Movie Journal*, *The Village Voice*, 3 juin 1965, p. 18. Traduction de l'auteur : « *Later this summer the Cinematheque is organizing a huge survey of the various new uses of cinema. The leading artists of these new uses of cinema* ».

Jonas Mekas souhaite ainsi rendre compte des nouveaux développements du cinéma, incluant, en plus des projections de films et de vidéos, des performances, des structures cinétiques et des improvisations de lumière et de son, comme il l'annonce dans *The Village Voice* pour la présentation du festival le 28 octobre suivant [fig. 62]. Il donne ainsi naissance à un nouveau terme : l'*Expanded Cinema*, dit « cinéma élargi » en français, que Sheldon Renan tente de définir de la manière suivante en 1967 :

« L'*Expanded cinema* n'est pas le nom d'un style de tournage particulier. Il s'agit d'un esprit de curiosité qui mène dans plusieurs directions différentes. C'est un cinéma élargi qui inclut plusieurs projections pour n'en faire qu'une [...]. C'est un cinéma élargi jusqu'à ce que l'effet du film puisse être produit sans l'utilisation du film [...]. Ces œuvres sont plus spectaculaires, plus technologiques et plus diverses dans la forme que celles du cinéma d'avant-garde / expérimental / *underground* [...]. Ce qui a changé le cinéma en cinéma élargi n'est rien d'autre que le développement des nouvelles conditions et des sensibilités qui s'étendent à travers tous les arts¹⁷⁸ ».

On le comprend, l'*Expanded Cinema* renouvelle le dispositif classique de la projection du film pour en faire un environnement global qui immerge le spectateur dans un univers nouveau, où le son, la lumière, l'image et le mouvement forment un tout. En 1970, dans son essai *Expanded Cinema*, le théoricien Gene Youngblood explique ainsi que « lorsque l'on parle d'*expanded cinema*, nous voulons en réalité parler de conscience élargie¹⁷⁹ », car la traditionnelle position passive du spectateur devant le film disparaît pour laisser place à une interaction avec l'œuvre qui se déroule sous ses yeux.

Le festival que Jonas Mekas organise, avec l'aide du gestionnaire de programme John Brockman, est sans doute la première grande manifestation publique de ce nouveau genre en pleine expansion. Il se déroule pendant tout le mois de novembre 1965 à la Cinémathèque de New-York sur Lafayette Street, avec un ou plusieurs spectacles par jour. Nam June Paik, Stan VanDerBeek, Dick Higgins, le groupe USCO, Claes Oldenburg, Robert Whitman et Stan Brakhage, tous sont

(*expanded cinema*) will take part. As I have said quite often before : cinema is only beginning. Don't go to Cannes to look for new cinema – come to New-York ».

¹⁷⁸ Sheldon Renan, « Expanded Cinema » dans *An introduction to the American Underground Film*, New-York, E. P. Dutton & Co, 1967, pp. 227 – 228. Traduction de l'auteure : « Expanded cinema is not the name of a particular style of film-making. It is a name for a spirit of inquiry that is leading in many different directions. It is cinema expanded to include many different projectors in the showing of one work [...]. It is cinema expanded to the point at which the effect of the film may be produced without the use of film at all. Its work is more spectacular, more technological, and more diverse in form than that of the avant-garde / experimental / underground film so far [...]. What has changed cinema to expanded cinema has been nothing less than the development of whole new conditions and sensibilities spreading across all the arts ».

¹⁷⁹ Gene Youngblood, *Expanded Cinema*, New-York, E.P. Dutton & Co., 1970, p. 41. Traduction de l'auteure : « When we say expanded cinema we actually mean expanded consciousness ».

programmés pour présenter leurs travaux les plus avancés. Et le spectacle de Ken Dewey et de Terry Riley, *Sames*, se déroule le samedi 20 novembre à minuit et le dimanche 21 novembre à 22h00. Il commence dans le vestibule de la Cinémathèque, où trois séquences identiques d'un film de Jerry Chalem sont projetées sur un mur. En manipulant les vitesses, le projectionniste désintègre et duplique les images, réalisant ainsi une œuvre à l'esthétique « futuriste » proche d'un « nu descendant un escalier¹⁸⁰ ». Le public est ensuite invité à rentrer dans l'auditorium où, pendant près d'une heure, il assiste à la mouvance très lente de cinq femmes vêtues de robes de mariée sur scène, éclairées par des lumières très blanches [fig. 63]. En réalité, l'action principale se déroule au plafond. Sur les poutres en bois sont projetées les courtes scènes du film de Jerry Chalem, dans lesquelles les cinq mêmes femmes ont été filmées en train de prendre le métro, de faire du vélo dans un parc, de téléphoner dans une cabine téléphonique, de sortir les poubelles, de travailler sur un ordinateur ou encore de descendre les marches de leur lieu de travail. L'image, qui est ici fractionnée en plusieurs parties à cause de la forme et de l'écart entre chaque poutre, est également projetée sur les murs de la salle et sur des miroirs suspendus, en même temps que la lumière est atténuée, voire parfois éteinte. Jonas Mekas écrit ainsi dans *The Village Voice* du 2 décembre 1965 :

« Le spectacle de Ken Dewey n'était pas un spectacle d'ombres chinoises, mais il comportait des ombres venues d'on ne sait quelle profondeur ou quel lointain, se répétant, se répétant, se chevauchant lui-même, et il y avait la lumière qui s'allumait et s'éteignait, et quand elle s'allumait, on pouvait voir quatre ou cinq femmes sur la scène blanche, toutes blanches comme du lait, cinq femmes de lait et en robe de mariée, comme dans une vitrine de magasin un matin de brouillard, avec les rues encore désertes, à Williamsburg Brooklyn [...]»¹⁸¹.

À cela se superposent les sons graduellement répétés de Terry Riley, qu'il a créés à partir de boucles sonores et du Time-Lag Accumulator. Après avoir entendu sa pièce *I* avec la voix de John Graham pendant huit minutes, le public est ainsi bombardé par les mots « That's not you » prononcés par sa fille, pendant vingt minutes, puis des mots « It's me » pendant vingt-et-une minutes¹⁸². À cause des fréquences simultanées et de l'ampleur sonore progressive que prennent

¹⁸⁰ David Bourdon, Art : Friends with Bail Money Should Be Watching, *The Village Voice*, 30 décembre 1965, p. 9. Cité dans MOORE, Barbara (commissaire), [Exposition. New-York, Franklin Furnace Archive. 16 septembre – 31 octobre 1987], *Action Theatre : The Happenings of Ken Dewey*, Catalogue d'exposition, New-York, Franklin Furnace Archive, 1987, n. p. Traduction de l'auteur : « [...] in a futurist or nude-descending-stairs fashion ».

¹⁸¹ Jonas Mekas, *Movie Journal*, *The Village Voice*, 2 décembre 1965, p. 23. Cité dans MEKAS, Jonas, *Ciné-journal. Un nouveau cinéma américain : 1959 – 1972* [1972], trad. Dominique Noguez, Paris, Paris expérimental, 1992, p. 198.

¹⁸² Ces bandes magnétiques ont aujourd'hui disparu.

ces trois pièces pour bandes, les mots arrivent à disparaître pour devenir un bruit environnemental, dont « l'effet [est] presque hallucinatoire¹⁸³ ».

Son et mouvement se construisent ainsi de la même manière dans *Sames*, entre le statisme macrocosmique et la mouvance microcosmique. Car si le spectateur ne s'investit pas, il assiste à une performance où le calme s'installe de façon durable, comme si les cinq femmes sur scène se transformaient en sculptures immobiles. Il est ainsi obligé de prêter attention au moindre détail, pour finalement les voir se déplacer très lentement et entendre l'effet kaléidoscopique que produisent les mots répétés des bandes de Terry Riley, par-dessous le bourdonnement sonore. Et les effets stroboscopiques de la lumière, que Ken Dewey dirige depuis l'arrière du théâtre en communiquant par talkie-walkie avec l'éclairagiste et le projectionniste, rajoutent un élément assourdissant, qui déstabilise d'autant plus les repères du spectateur. Car comme l'explique Ken Dewey, le fait d'éteindre et de rallumer la lumière sur des personnes statiques modifie la perception que nous avons d'elles¹⁸⁴. Ce sp de lumière, ainsi que la projection des séquences du film de Jerry Chalem, plaît énormément à Jonas Mekas, qui écrit dans son compte rendu :

« [...] Les films se déroulaient sur le plafond, la plus parfaite façon que j'aie jamais vue de tirer parti de l'intérieur de la salle – Dewey prenait les poutres du plafond comme écran, brisant l'image par quatre ou cinq dénivellations. Il diffractait aussi la lumière avec des miroirs soigneusement orientés et placés sur les côtés et l'arrière de la salle, et ils captaient, à certains moments, des éclairs de lumière et d'image, créant des effets lumineux d'une beauté presque extatique et d'une pureté de cristal, qui étaient comme du Mozart ; je pourrais presque transcrire les notes¹⁸⁵ ».

Ainsi, bien que *Sames* puisse être un spectacle ennuyeux à certains moments et fatigant pour le public, tous les éléments répétés jusqu'à la destruction de l'essence même de leurs propos, pour qu'ils deviennent aussi complexes que prismatiques, provoquent l'effet que Ken Dewey et Terry Riley recherchent : une explosion de la conscience. Il reflète ainsi le nouveau discours que beaucoup tentent d'instaurer à cette époque, à savoir celui d'une expérience sans produits chimiques similaire à l'expérience vécue sous l'emprise des drogues psychédéliques. Après avoir essayé de transcrire sa propre expérience psychédélique avec *Mescaline Mix* (1960 – 1961), Terry Riley travaille alors avec Ken Dewey sur la possibilité d'offrir les mêmes caractéristiques aux spectateurs, un orgasme pour les sens. Il s'agit donc d'un voyage, proche du « voyage dans les

¹⁸³ David Bourdon, *op. cit.*, p. 9. Traduction de l'auteure : « *The effect was almost hallucinatory* ».

¹⁸⁴ DEWEY, Ken cité dans BOURDON, David, *ibid.*, p. 9. « *I would have thoughts then look away and, when I looked back, find that my whole mind had changed and everything looked different. We decided this tension was strong enough as an experience* ».

¹⁸⁵ Jonas Mekas, *op. cit.*, p. 23.

nouveaux territoires de la conscience¹⁸⁶ » que provoque l'expérience psychédélique, qui transcende la dimension spatio-temporelle et pour lequel le spectateur « participe à un spectacle télévisuel à l'échelle cosmique¹⁸⁷ ».

Sames fait ainsi partie de cette nouvelle mouvance culturelle qui cherche à plonger le spectateur dans un autre univers, lui faisant vivre de nouvelles expériences, en dehors de toute réalité. Et le *New Cinema Festival I* de Jonas Mekas et de John Brockman, qui se prolonge au mois de décembre 1965 (au 41 West Street) tellement le succès est important, se fait l'écho de ce nouveau genre qui, très rapidement, conquiert les foules et s'installe au devant de la scène new-yorkaise. C'est pourquoi, à l'automne 1966, lorsque John Brockman reconduit l'événement au Festival du Film de New-York au Lincoln Center, il dit : « Détestez les Happenings. Aimez les Environnements Cinétiques Intermedia¹⁸⁸ ». Car les Happenings du début des années 1960 sont morts et ont laissé place à cette nouvelle forme d'expression qui explore les frontières artistiques pour créer une œuvre « entre les médias ».

« [...] un film n'est pas seulement une image mouvante, c'est aussi une Expérience, un Événement, un Environnement. C'est un monde électronique qui grouille, dans lequel plusieurs films, bandes, amplificateurs, sculptures cinétiques, lumières, danseurs et acteurs interagissent pour Impliquer un Public dans une Expérience de Théâtre Total. À l'inverse des Happenings, qui impliquent souvent le public dans des actes compliqués avec des plastiques, des bouteilles, des sacs, des cordes et d'autres objets, les Expériences Cinétiques Intermedia lui permettent simplement de s'asseoir, de rester debout, de marcher ou de s'allonger, et d'autoriser ses sens à être Saturés par les Médias¹⁸⁹ ».

En plus d'intégrer Ken Dewey et Terry Riley à la scène new-yorkaise, le spectacle *Sames* illustre leur intérêt pour l'art *intermedia*. Car même si *The Gift* (1963) pouvait déjà être qualifié de « théâtre total », où sculpture, musique, danse et théâtre ne formaient qu'un, ils dépassent ici la forme même du happening pour s'intéresser avant tout aux effets qu'ils peuvent produire sur le public. D'ailleurs, dans son essai *The Theatre of Mixed-Means : An Introduction to Happenings*,

¹⁸⁶ Timothy Leary, Ralph Metzner et Richard Alpert, *The Psychedelic Experience. A Manual Based on The Tibetan Book of the Dead* [1964], Citadel Press, Kensington Publishing Corp., 1995, p. 11. Traduction de Sophie Duplaix, « Oh / Ohm ou les avatars de la Musique des sphères. Du rêve à la rêverie, de l'extase à la dépression » dans DUPLAIX, Sophie et LISTA, Marcella (dir.), [Exposition. Paris, Centre Georges-Pompidou. 22 sept. 2004 – 3 janv. 2005], *Sons & Lumières. Une histoire du son dans l'art du XX^{ème} siècle*, Catalogue d'exposition, Paris, Éditions du Centre Georges-Pompidou, 2004, p. 92.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 61. Traduction de Sophie Duplaix, *ibid.*, p. 92.

¹⁸⁸ John Brockman cité dans LESTER, Éléonore, So What Happens After Happenings ?, *The New York Times*, 4 septembre 1966, p. D9. Traduction de l'auteure : « *Hate Happenings. Love Intermedia Kinetic Environments* ».

¹⁸⁹ Éléonore Lester, *ibid.*, p. D9. Traduction de l'auteure : « [...] a film is not just a movie, but an Experience, an Event, an Environment. This is a humming electronic world, in which multiple films, tapes, amplifiers, kinetic sculpture, lights and live dancers or actors are combined to Involve Audiences in a Total Theater Experience. Unlike Happenings, which often involve audiences in complicated relationships with plastics, bottles, sacks, ropes and other objects, Intermedia Kinetic Experiences permit audiences simply to sit, stand, walk or lie down and allow their senses to be Saturated by Media ».

Kinetic Environments and Other Mixed-Means Presentations (1968), Richard Kostelanetz ne qualifie pas *Sames* de « happening pur » ou de « happening scénique », mais de « performance scénique », pour laquelle la conception pré-planifiée devant un public observateur offre une expérience perceptuelle¹⁹⁰.

Ken Dewey et Terry Riley renouvellent l'expérience l'année suivante, en 1966, avec *Selma Last Year*, une installation audiovisuelle réalisée à partir d'un film et de photographies de Bruce Davidson prises lors des marches de Selma à Montgomery (Alabama) en mars 1965, organisées par Martin Luther King pour militer pour le droit de vote des Noirs. À partir des sons que Ken Dewey y a enregistrés, Terry Riley réalise des boucles sonores pour accompagner les projections et immerger le visiteur. Et lorsque l'œuvre est installée au Lincoln Center pour l'*Expanded Cinema Symposium* que John Brockman organise pendant le Festival du Film de New-York (novembre 1966), la critique Annette Michelson n'hésite pas à la comparer au « vieux rêve de synesthésie » des Modernistes¹⁹¹.

1.2. Avec La Monte Young dans *Le Théâtre de la Musique Éternelle*

En même temps qu'il travaille avec Ken Dewey, Terry Riley retrouve aussi son ami La Monte Young, devenu un voisin proche. Celui-ci travaille désormais avec sa compagne, l'artiste plasticienne Marian Zazeela, qu'il rencontre dès 1962. Diplômée d'art au lycée à New-York, puis de peinture au Collège de Bennington dans le Vermont, elle réalise sa première exposition à New-York en décembre 1960 pour présenter une peinture calligraphique colorée, influencée par ses deux voyages à Tanger au Maroc. Lorsqu'elle rencontre La Monte Young en 1962, elle cesse toute activité parallèle pour ne travailler qu'avec lui, réalisant les affiches de ses concerts, ses projections lumineuses environnantes et prenant part à son groupe de musique *Le Théâtre de la Musique Éternelle*, qu'il forme avec John Cale, Tony Conrad et Angus MacLise depuis peu [fig. 64, éc. 13]. Car après sa rupture avec le groupe Fluxus, La Monte Young s'engage dans la création d'une musique qu'il veut éternelle, « sans début ni fin, sans narration ni *climax*, fondée sur l'extension des durées et la dilatation des espaces¹⁹² ». D'abord éclairé par la lumière de petits feux de bois, il

¹⁹⁰ KOSTELANETZ, Richard, *The Theatre of Mixed-Means : An Introduction to Happenings, Kinetic Environments and Other Mixed-Means Presentations* [1968], New-York, RK Editions, 1980, p. 7.

¹⁹¹ UROSKIE, Andrea V., *Between the Black Box and the White Cube : Expanded Cinema and Postwar Art*, Chicago, Chicago University Press, 2014, p. 203.

¹⁹² Sophie Duplaix, La Monte Young & Marion Zazeela : Dream House, *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 74, hiver 2000-2001, p. 123.

joue ainsi du saxophone soprano pendant des heures, accompagné de Marian Zazeela à la voix, des sons tenus de John Cale et de Tony Conrad sur des instruments à cordes, et des percussions qu'Angus MacLise joue à mains nues. Dès 1962, il s'intéresse à l'idée de jouer toujours la même pièce, laissant évoluer sa structure par l'improvisation. Et c'est avec *The Four Dreams of China* qu'il met en place ce nouveau discours, à partir d'un drone fixe chanté par Marian Zazeela, sur lequel il joue d'autres fréquences. En 1964, pour son œuvre continue *The Tortoise, His Dreams and Journeys*, il abandonne le saxophone pour chanter avec elle sur des fréquences électroniques maintenues nuit et jour, émises par le bourdonnement du moteur de son aquarium qu'il a amplifié.

« Je me suis rendu compte qu'il était important d'avoir une "fréquence-drone" fixe établissant un point fixe en rapport avec les autres fréquences que je produisais [...]. Je travaillais avec ce "drone", ce point fixe, tous les jours et, peu à peu, le rapport d'intervalle entre toutes les autres fréquences (les autres points) que je jouais et lui devenait très précis. Le fait qu'une des fréquences soit fixe et constante rend plus précis l'accord de chacune des autres avec elle et, par conséquent, de chacune des autres entre elles¹⁹³ ».

La Monte Young développe ainsi son œuvre à partir d'intonations pures, un système d'accord qui se rapproche le plus possible de la série harmonique. Pour ce faire, il ne sélectionne que les fréquences combinées qui sont agréables à l'oreille, déterminées par les ratios d'intervalle qui les séparent. Et par ce contrôle précis de la structure, il contrôle dans le même temps « la nature de l'état psychologique que la musique produit chez les auditeurs¹⁹⁴ ». Car c'est de ces fréquences écoutées sur la durée que dépend l'effet psychoacoustique de sa musique, qui s'exerce sur l'auditeur par une « obnubilation continue de son cerveau¹⁹⁵ ».

À cela se superpose l'effet produit par les projections lumineuses que Marian Zazeela réalise dès 1962. Avec sa projection de diapositives *Ornamental Lightyears Tracery* (1965) [fig. 65], qui associe ses dessins calligraphiques à la lumière, elle ajoute un degré supplémentaire au principe de variation de l'œuvre. En effet, l'ordre de projection des soixante diapositives, qu'elle prépare à l'avance de manière à ce que les images sélectionnées soient en rapport les unes avec les autres, le séquençage des projecteurs et la manipulation agissant sur l'image « sont laissés à l'entière

¹⁹³ La Monte Young, « La Monte Young : "... créer des états psychologiques précis" », entretien avec Daniel Caux, *Les Chroniques de l'art vivant*, n° 30, mai 1972, p. 28.

¹⁹⁴ *Loc. cit.*

¹⁹⁵ Daniel Caux, « La durée dans les musiques minimalistes américaines : perception et effets psychoacoustiques », chapitre de *l'Expérience de la durée* (Collectif sous la direction de Thierry Raspail et Gérard Wormser. Lyon, Parangon Vs/coll. « Sens Public », 2006). Publié dans CAUX, Daniel, *Le silence, les couleurs du prisme et la mécanique du temps qui passe*, Paris, Éditions de l'Éclat, 2009, p. 61.

discrétion du performeur¹⁹⁶ », variant ainsi de performance en performance. Et la mouvance très lente de ses images parallélise la progression des sons tenus de La Monte Young.

« Certains éléments dans la totalité du champ visuel sont presque toujours dans un état de mobilité très lente, résultat d'une technique qui ne permet qu'à des changements à peine perceptibles de survenir graduellement [...]. Le spectateur peut remarquer après un certain temps que l'image n'est pas la même qu'une minute ou dix minutes auparavant, mais généralement il n'a pas conscience du moment où elle s'est modifiée, ni de la façon dont cela s'est produit. Focaliser ainsi, de manière accrue, le foyer d'attention rend le spectateur conscient, au bout d'un moment, qu'il observe le temps lui-même¹⁹⁷ ».

En plus d'être choisis pour leur rapport esthétique les uns aux autres, de la même manière que le fait La Monte Young pour ses fréquences sonores, les motifs symétriques et calligraphiques de Marian Zazeela complètent ainsi l'effet hypnotique produit par la musique continue. Car en se concentrant sur ces images, l'auditeur-spectateur repose ses yeux et ouvrent davantage sa conscience à la musique environnante. Son et lumière deviennent ainsi indissociables, laissant dire à Terry Riley qu'il est désormais difficile « d'envisager un son de La Monte Young sans les images serpentines du design de [Marian] Zazeela¹⁹⁸ ». C'est cette combinaison d'expériences sensorielles qui donne naissance à la *Dream House*, un concept d'organisme que La Monte Young formule dès 1962 pour faire vivre sa musique de façon continue, et qu'il installe en 1963 dans leur lieu d'habitation. Cet environnement, que Terry Riley a probablement visité lorsqu'il est revenu d'Europe en février 1964, puis lorsqu'il s'est définitivement installé à New-York à l'automne 1965, incarne la notion de rêve en tant qu'« état d'abstraction, ou de transe¹⁹⁹ ».

Le Théâtre de la Musique Éternelle avec les projections de Marian Zazeela se produit pour la première fois les 4 et 5 décembre 1965, au *New Cinema Festival 1* de Jonas Mekas. Sans faire

¹⁹⁶ Sophie Duplaix, La Monte Young & Marion Zazeela : Dream House, *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 74, hiver 2000-2001, p. 125.

¹⁹⁷ Marian Zazeela, notes [© M. Zazeela, 1996]. Traduction de Sophie Duplaix, « Oh / Ohm ou les avatars de la Musique des sphères. Du rêve à la rêverie, de l'extase à la dépression » dans DUPLAIX, Sophie et LISTA, Marcella (dir.), [Exposition. Paris, Centre Georges-Pompidou. 22 sept. 2004 – 3 janv. 2005], *Sons & Lumières. Une histoire du son dans l'art du XX^{ème} siècle*, Catalogue d'exposition, Paris, Éditions du Centre Georges-Pompidou, 2004, p. 96.

¹⁹⁸ Terry Riley, « La Monte and Marian, 1967 » dans DUCKWORTH, William et FLEMING, Richard (éd.), *Sound and Light : La Monte Young, Marian Zazeela*, Lewisburg (Penn.), Bucknell University Press, 1996, p. 21. Traduction de l'auteur : « The collaboration has caused their two arts to grow together in such an organic way that it is hard now to envision a La Monte Young sound without the serpentine images of a Zazeela design ».

¹⁹⁹ La Monte Young, *La Monte Young on Dream*, notes inédites [© La Monte Young, 1987 – 2004]. Traduction de Sophie Duplaix, « Oh / Ohm ou les avatars de la Musique des sphères. Du rêve à la rêverie, de l'extase à la dépression » dans DUPLAIX, Sophie et LISTA, Marcella (dir.), *op. cit.*, p. 97.

intervenir aucune projection filmique, il marque cependant un lien évident avec les performances et les installations de « cinéma élargi », de par son intérêt pour la fusion de ses médias et sa recherche affinée sur les effets qu'elle peut produire sur l'auditeur.

C'est dans ces mêmes moments que Terry Riley intègre le groupe pour remplacer John Cale [fig. 65], trop occupé avec Lou Reed et leur groupe Velvet Underground. Il chante alors avec La Monte Young et Marian Zazeela, et complète le paysage vocal. Car comme l'explique La Monte Young à cette époque, l'ajout d'une deuxième voix masculine permet de créer plus de mélanges timbriques qu'avec une seule voix féminine²⁰⁰. Son arrivée apporte ainsi une nouvelle esthétique au Théâtre de la Musique Éternelle, que le critique Richard Kostelanetz n'hésite pas à comparer au théâtre d'Antonin Artaud lorsqu'il assiste à l'un de ses concerts en février 1966, dans l'appartement de Larry Poons à New-York :

« Cette fois-ci, j'ai découvert que la meilleure place pour s'asseoir est juste à côté des haut-parleurs. L'expérience n'est pas seulement musicale, c'est aussi la culmination du théâtre d'Antonin Artaud, en particulier dans sa capacité à vous déplacer avec "la force du fléau" – cette aptitude à inspirer la catharsis sans la violence. Pour être précis, c'est une expérience qui évolue en basse définition, et qui vous enveloppe, parce que ça vous autorise à ne rien faire d'autre qu'à vous asseoir et à écouter [...]. 25 février 1966²⁰¹ ».

Pendant toute une année, Terry Riley chante ainsi avec La Monte Young et Marian Zazeela. Il familiarise son oreille aux intonations pures et approfondit davantage son rapport à l'auditeur. L'expérience extatique qu'il vit lui-même en entrant dans ce « monde du microcosme sonore, où chaque intervalle devient un paysage²⁰² », le marque considérablement, à tel point qu'il tente par la suite de s'en rapprocher lors de ses propres concerts *intermedia*. Et s'il quitte Le Théâtre de la Musique Éternelle durant l'été 1966²⁰³, c'est peut-être uniquement parce qu'il n'arrive plus à suivre le rythme de vie qu'impose La Monte Young au sein du groupe :

²⁰⁰ La Monte Young, entretien avec Richard Kostelanetz, dans KOSTELANETZ, Richard, *The Theatre of Mixed-Means : An Introduction to Happenings, Kinetic Environments and Other Mixed-Means Presentations* [1968], New-York, RK Editions, 1980, p. 214.

²⁰¹ Richard Kostelanetz, « La Monte Young » dans *The Discovery of Alternative Theater : Notes on Art Performances in New-York City in the 1960s and 1970s, Perspectives of New Music*, vol. 27, n° 1, hiver 1989, p. 169. Traduction de l'auteure : « *This time I discovered that the best place to sit is right near the speakers. The experience is not just music but the culmination of Antonin Artaud's theater, particularly in its ability to move you with "the force of the plague" – its ability to inspire catharsis without violence. It is, to be precise, an evolving low-definition experience that is enveloping, because it doesn't allow you to do anything other than sit and listen* ».

²⁰² Terry Riley, « La Monte and Marian, 1967 », *op. cit.*, p. 23. Traduction de l'auteure : « *We enter with him here into the world of sonic microcosm, where an interval becomes a landscape* ».

²⁰³ SCHWARZ, Robert K., « Terry Riley and La Monte Young », *Minimalists*, Londres, Phaidon Press, 1996, p. 46.

« La Monte disait "répétons demain à 13h00". J'arrivais donc à 13h00, mais nous répétions très rarement avant 18h00 ou 19h00, si nous répétions ... C'était l'un de mes problèmes en travaillant avec lui : son rythme de vie est totalement différent de celui de n'importe qui. Il faut savoir renoncer à son propre temps si vous travailler avec lui – parce qu'il est comme un énorme centre de gravité, qui intègre le temps, et personne ne peut y échapper²⁰⁴ ».

2 / Dans le monde utopique du rêve : un succès populaire

En plus d'introduire Terry Riley sur la scène new-yorkaise, ces deux expériences avec Ken Dewey et La Monte Young lui permettent de s'imprégner d'un panel de vibrations interactives. À partir de son propre discours musical – recherché durant la première moitié des années 1960 – et de l'expérience d'une conscience élargie qu'il approfondit dès son arrivée sur la Côte Est, il développe une forme de spectacle avec laquelle il connaît son plus grand succès. Ses *all-night concerts*, qui, d'une certaine manière, se rapprochent de l'esthétique contemplative de La Monte Young et de Marian Zazeela dans Le Théâtre de la Musique Éternelle, assoient sa réputation de musicien psychédélique et le font jouer dans les plus grands lieux de l'État de New-York, de l'Université de Buffalo pour le Festival *Intermedia '68* à la discothèque l'Electric Circus en avril 1969. À cela s'ajoute le succès populaire de son album *In C*, sorti en 1968 chez Columbia Records, qui fait de sa musique répétitive et hypnotique, non plus seulement l'œuvre d'un musicien avant-gardiste en marge des courants dominants, mais celle d'un maître à penser du rêve, tel un gourou indien, porté par la culture psychédélique de son époque.

2.1. *L'expérience de toute une nuit : son hypnotique et forme extatique*

À partir de la fin de l'année 1966, Terry Riley organise ses premiers concerts dans son loft new-yorkais, où il invite le public à rester toute la nuit pour lui offrir une réelle expérience d'immersion. Pendant plusieurs heures, il interprète ses pièces *Keyboard Study No 2 – Untitled Organ* (1964 – 1966) et *Dorian Reeds* (1966), avec lesquelles il connaît son premier succès sur la scène new-

²⁰⁴ Terry Riley cité dans SCHWARZ, Robert K., *op. cit.*, p. 46. Traduction de l'auteure : « La Monte would say "Let's rehearse tomorrow at 1 o'clock", so I'd come over at 1 in the afternoon, and very seldom would we rehearse before maybe 6 or 7 in the evening. If at all ... That was one of my problems in working with La Monte : his time-frame is totally different from anybody else's, and you have to be willing to give up vast amounts of your own time of you're hanging out with him – because he's like a huge gravity center that pulls time into him, and nobody can escape it ».

yorkaise lorsque son album *Reed Streams* [fig. 66] sort au mois de novembre 1966²⁰⁵. Sur le même principe que *Keyboard Study No 1* (1964), *Keyboard Study No 2* [fig. 67, éc. 14] est une œuvre continue, sans début ni fin, pour laquelle Terry Riley combine aux choix les quinze modules de notes préalablement écrites, sur un tempo soutenu. La pièce se transforme ainsi rapidement en un « flot de notes, qui évolue progressivement, sans aucun accent²⁰⁶ », et par-dessous lesquelles plusieurs sons tenus forment un drone. À cela s'ajoutent les cliquetis incessants des touches défectueuses de l'harmonium, qui créent une sorte de ruissellement supplémentaire. L'improvisation et la forme cyclique de l'œuvre, que l'une des versions de la partition révèle [fig. 68], ainsi que les modules répétés, que Terry Riley n'hésite pas à jouer plus de vingt minutes pour certains, sont caractéristiques de l'univers magique et hypnotique qu'il tente de recréer lors de ces concerts. Car pour s'écarter des thèmes familiers et aller vers les envolées de l'imagination, et ainsi emporter l'auditeur « innocent », il faut « être capable de créer de la musique sur l'instant et de la maintenir ouverte²⁰⁷ », dit-il.

Sa pièce *Dorian Reeds* produit un effet similaire, mais avec une technique différente. D'abord, Terry Riley quitte le clavier pour jouer du saxophone soprano, un instrument qui présente des affinités avec le *shehnai* et le *nadaswaram* indiens à anche double, ou avec le *ney*, une flûte du Moyen-Orient, tous étant des instruments appréciés pour leurs qualités proches de la voix. Terry Riley se dit lui-même avoir admiré cet instrument pour sa sonorité qui fait voyager et emmène les gens ailleurs²⁰⁸. Influencé par le jazz de John Coltrane et par les improvisations de La Monte Young dans les premières années du Théâtre de la Musique Éternelle, il se lance ainsi dans l'apprentissage du saxophone, avec lequel il souhaite d'abord pouvoir jouer sa pièce *In B Flat or is it A Flat ?* écrite en 1964 pour son ami Sonny Lewis²⁰⁹. Et sur le même principe, il développe *Dorian Reeds* [éc. 15] à partir de sa technique du Time-Lag Accumulator, qu'il appelle désormais « Solo Time-Lag Music ». Les improvisations lentes et mélodiques, qui se développent sous forme cyclique par-dessus des drones, ainsi que celles plus rapides, dont les chaînes de motifs répétés se multiplient de manière infinie grâce à l'effet d'écho du Time-Lag Accumulator, créent une sorte de brouillage sonore qui hypnotise progressivement l'auditeur.

²⁰⁵ *Reed Streams* – Disque Vinyle, Mass Art Records, 1966 (Face A : *Untitled Organ*. Face B : *Dorian Reeds*).

²⁰⁶ Keith Potter, *Four Musical Minimalists : La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, p. 124. Traduction de l'auteur : « [...] a stream of notes, moving steadily, without accent ».

²⁰⁷ Terry Riley cité dans TOOP, David, « États altérés 3 : monde cristallin » dans *Ocean of sound : ambient music, mondes imaginaires et voix de l'éther*, [S.I.], L'Éclat, 2000, p. 195.

²⁰⁸ *Id.*, entretien avec William Duckworth, dans DUCKWORTH, William, *Talking Music : Conversations with John Cage, Philip Glass, Laurie Anderson, and Five Generations of American Experimental Composers*, New-York, Schirmer Books, 1995, p. 275. « He had this music as a transportation vehicle, carrying people away with this sound ».

²⁰⁹ Cette pièce sur bande magnétique a été jouée pour la première fois à la première d'*In C* en novembre 1964 au San Francisco Tape Music Center. Cf. « Vers une œuvre d'art totale et un monde vibratoire », p. 62.

Mais Terry Riley va encore plus loin dans la version suivante de *Dorians Reeds*, intitulée *Poppy Nogood and the Phantom Band* [éc. 16], qu'il développe en 1967 au Festival des Arts en Pennsylvanie puis au Festival d'Amagansett sur Long Island²¹⁰. Avec un orgue électrique et son saxophone soprano, tous deux soumis à la technique du Time-Lag Accumulator, il plonge immédiatement l'auditeur dans un univers intemporel, où la densité des différentes couches musicales et la multiplicité des modules répétés improvisés ne permettent plus aucune distinction. Car le décalage temporel et l'effet d'accumulation des parties instrumentales que Terry Riley produit au moyen de ses deux magnétophones reliés, donnent l'illusion d'un orchestre au complet, dont le bourdonnement incessant peut rappeler les quelques minutes d'accordage au début de chaque concert d'un orchestre symphonique. Ainsi, Terry Riley – ou Poppy Nogood, comme sa fille avait l'habitude de l'appeler lorsqu'elle était en colère – se démultiplie et laisse résonner son « orchestre fantôme » comme l'indique le titre de sa pièce. Ici, les drones maintenus par l'orgue forment une base harmonique sur laquelle il improvise au saxophone pendant des heures, de la même façon que La Monte Young le fait au saxophone puis à la voix dans *Le Théâtre de la Musique Éternelle*.

Le 17 novembre 1967, Terry Riley est invité à l'Université des Arts de Philadelphie par son ami compositeur et professeur d'art Jim McWilliams, pour se produire toute la nuit et présenter sa pièce *Poppy Nogood and the Phantom Band*. Le public est alors invité à venir en famille et à apporter un sac de couchage ou un hamac pour dormir et ainsi rester toute la nuit. Assis en tailleur devant son clavier, ses magnétophones et son microphone [fig. 69], Terry Riley improvise ainsi de 22h00 le soir à 6h30 le matin, sans aucune interruption, devant un public somnolant. Et lorsqu'il se sent fatigué, il lance sur ses magnétophones les fragments d'improvisation enregistrés pendant la soirée, le temps de faire une pause avant de reprendre.

Sur cette musique continue, l'artiste visuel Robert Benson projette des lumières stroboscopiques et tend des plastiques Mylar réfléchissants dans toute la pièce, transformant ainsi Terry Riley et son public en des images distordues, proches de l'effet kaléidoscopique produit par sa musique²¹¹. Les spectateurs sont ainsi complètement immergés par le jeu de lumière et les sons environnants. Et petit à petit, ils ouvrent leur esprit à toute forme de rêverie et d'imagination, dont la durée prolongée peut amener jusqu'à l'extase. « Je veux créer une sorte de concentration sur une idée

²¹⁰ MERTENS, Wim, *American Minimal Music : La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass*, Londres, Kahn & Averill, 1983, p. 44. Nous n'avons trouvé aucune information supplémentaire sur la participation de Terry Riley à ces deux festivals en 1967.

²¹¹ Terry Riley, entretien avec Gamal et Amon Haggery, Rythmos, Shri Moonshine Ranch, 1972 [en ligne] : http://www.qaswa.com/qaswa_v1/rhythmos/terry.html

musicale, à tel point que les gens peuvent entrer en eux pour en suivre confortablement le développement, jusqu'à ce qu'ils s'élèvent doucement et disparaissent dans les nuages²¹² », dit Terry Riley. L'expérience qu'il procure à son public se rapproche ainsi de la forme extatique que Timothy Leary décrit dans son manifeste *The Politics of Ecstasy* en 1968 :

« **EXTASE.** L'expérience de dépassement des limites pour atteindre la liberté, imposées par soi-même ou par l'extérieur. Un état de plaisir exalté, dans lequel la compréhension normale est ressentie pour être surpassée. Vient du grec "ex-stase". Par définition, l'extase est un processus de mise en marche/mise à l'arrêt infini. Elle requiert une série continue d'"abandon". Ainsi, lorsque plusieurs individus partagent une expérience extatique au même moment, ils créent une "contre-culture" de court instant. **SYNONYMES** : Euphorie, planement, montée d'adrénaline, plaisir, béatitude, exultation, enchantement, joie, nirvana, ravissement. **ÉTAT** : arrêt²¹³ ».

Après ce premier *all-night concert* à Philadelphie, qui remporte un vif succès et fait découvrir sa musique à plusieurs générations, Terry Riley enchaîne ses concerts jusqu'en 1969. L'expérience qui, aujourd'hui encore, reste la plus connue puisqu'il s'agit de l'enregistrement *live* de *Poppy Nogood and the Phantom Band*²¹⁴ est le concert qu'il donne le 22 mars 1968 de 22h00 à 6h00 à l'Université de Buffalo (Suny) dans l'État de New-York. Celui-ci prend part au Festival *Intermedia '68* que John Brockman produit du 16 février au 12 avril, un festival itinérant organisé par l'État de New-York et le Conseil National des Arts. Les spectacles, concerts et expositions des artistes les plus représentatifs du genre *intermedia* de l'époque – Dick Higgins, Allan Kaprow, Les Levine, Nam June Paik, Trisha Brown, Carolee Schneemann, Aldo Tambellini, le groupe USCO, le trio Remy Charlip, Al Carmines et Aileen Passloff, et Ken Dewey – sont programmés dans les campus des universités et les galeries de l'État de New-York, ainsi qu'à l'Académie de Musique de Brooklyn. Parmi eux, Terry Riley interprète une nouvelle fois son œuvre *Poppy Nogood and the Phantom Band* pendant toute une nuit, accompagné cette fois-ci d'un groupe de danseurs et d'acrobates, connu sous le nom de « The Daughters of Destruction », en plus du spectacle de lumière de Robert Benson. L'événement, intitulé « Purple Modal Strobe Ecstasy with

²¹² Terry Riley, Terry Riley : Doctor of Improvised Surgery, entretien avec Robert Palmer, *Down Beat*, n° 42, 20 novembre 1975, p. 41. Traduction de l'auteure : « *I want to create a kind of concentration on a musical idea so that people can go inside themselves and comfortably follow the development, until they slowly rise up and disappear into the clouds* ».

²¹³ Timothy Leary, *The Politics of Ecstasy* [1968], Berkeley, Ronin Publishing, 1998, n. p. Traduction de l'auteure : « **ECSTASY** : *The experience of attaining freedom from limitations, either self-imposed or external ; a state of exalted delight in which normal understanding is felt to be surpassed. From the Greek "ex-stasis". By definition, ecstasy is an ongoing on/off process. It requires a continual sequence of "dropping out". On those occasions when many individuals share the ecstatic experience at the same time, they create a brief-lived "counter-culture"*. **SYNONYMS** : Euphoria, high, rush, delight, bliss, elation, enchantment, joy, nirvana, rapture. **STASIS** : sanding, a sandstill ».

²¹⁴ *Poppy Nogood and the Phantom Band All Night Flight. Vol. 1 – Album CD, Cortical Foundation / Organ of Corti, 1999.*

The Daughters of Destructions All Night Flight », semble avoir davantage marqué les esprits, sans doute pour son expérience extatique plus impressionnante qu'en novembre 1967, ici essentiellement vécue par un public d'étudiants.

Avec ces concerts de toute une nuit, où il peut librement éterniser sa musique, Terry Riley connaît ainsi son pic de popularité sur la scène new-yorkaise. Il se souvient de l'interaction qu'il se voit alors progressivement mettre en place entre lui et son public :

« [...] après avoir fait l'expérience de jouer pour des personnes pendant huit heures et de les avoir fait amener leurs sacs de couchage et leurs hamacs, j'ai remarqué que les gens amenaient à manger et restaient pour la nuit. Je percevais là une bonne alternative au format habituel des concerts [...]. Je jouais *Poppy Nogood and the Phantom Band* et *Keyboard Studies*. Puis, plus tard, *Rainbow in Curved Air*. C'était toujours les mêmes pièces, mais de longues, de très longues versions. Dans la musique qui se joue sur de courtes périodes, il faut un sens de l'urgence. En revanche, cette approche rendait possible de longs moments pendant lesquels la musique pouvait ne pas avoir quelque chose à dire en particulier, mais juste attendre une opportunité pour se développer. Je me sentais aussi particulièrement à l'aise avec le public dans cette situation, parce qu'il venait pour rester là un long moment, pas pour se prendre une décharge puis repartir ailleurs. Ça allait être l'événement de toute la soirée, et on développait une sorte d'impression, comme si nous étions une sorte de canal pour l'énergie qui venait de l'espace. Tout le monde s'unissait, et c'était plutôt une expérience rituelle²¹⁵ ».

Il réussit donc à atteindre une qualité de vibrations intéressantes, car son public vient pour écouter les sons et les intérioriser. Il n'est plus question de prendre place devant la scène pour assister à un concert, mais bien de prendre part à une expérience immersive qui fait voyager l'auditeur-spectateur dans sa propre conscience.

2.2. Du savant au populaire : In C (1964 – 1968) et la culture psychédélique

En même temps que les *all-night concerts*, Terry Riley est également mis sur le devant de la scène grâce à l'enregistrement de sa pièce *In C* (1964), dont l'album sort en 1968, quelques mois après le concert donné pour le Festival *Intermedia '68*. Cette période correspond à sa résidence en

²¹⁵ Terry Riley cité dans TOOPS, David, « États altérés 3 : monde cristallin » dans *Ocean of sound : ambient music, mondes imaginaires et voix de l'éther*, [S.I.], L'Éclat, 2000, p. 196.

tant que compositeur associé au Centre de Création et de Performance de l'Université de Buffalo (Suny), créé en 1964 par Lukas Foss, dans le but de permettre aux jeunes talents compositeurs et interprètes de se rassembler pour développer et présenter leur musique grâce à une série de concerts.

Déjà en octobre 1967, Terry Riley se rend à Buffalo où son ami tromboniste Stuart Dempster – qu'il rencontre lorsqu'il est étudiant à San Francisco à la fin des années 1950 – le convie à son récital organisé par le Centre dans l'auditorium du Département de Musique de l'Université, et pour lequel il souhaite interpréter *In C*. Ainsi, le 25 octobre 1967, Terry Riley, accompagné d'une douzaine de musiciens, présente sa pièce maîtresse pour la première fois sur la Côte Est des États-Unis. Son succès, relayé par le journal local *The Buffalo Evening News*, incite Lukas Foss et ses collègues à la reprogrammer, mais cette fois-ci au Carnegie Recital Hall à New-York, une salle de concert partenaire du Centre de Création et de Performance de Buffalo. À la suite de l'*Octet pour instruments à vent* d'Igor Stravinsky, de *Voce II* (soprano, flûte et percussion) d'Harley Gaber, de *Then We Wound Through an aura of Yellow Gauze* (soprano, mezzo, flûte, trombone, guitare, alto et percussion) de David Rosenboom, et de *Sonnet Thirty-Five for Two Voices and Violon* de Dorrit Licht, Terry Riley présente donc son œuvre *In C* à New-York le 19 décembre 1967. La forme « spatialisée » de la performance, pour laquelle plusieurs haut-parleurs sont installés dans la salle de concert mais également dans les couloirs et les escaliers du bâtiment, ainsi que sur le trottoir à l'extérieur, lui apporte une nouvelle esthétique qui remporte un vif succès. Car l'auditeur peut désormais se déplacer pour apprécier cette progressive explosion sonore à différents endroits, et ainsi avoir l'impression que la musique envahit réellement l'espace. Stuart Dempster se souvient :

« À New-York, le public s'est déplacé, a visité, puis a gravité au devant de la scène. Ils dansaient tous comme s'il s'agissait d'un concert de Woody Herman. J'ai pensé que c'était vraiment cool, j'ai adoré ! J'étais intrigué par cette émotion. Je suis sûr que des personnes sont parties, mais ça n'était rien à côté de ce que nous avions prédit avec cette musique folle de la Côte Est, connue pour être bousculée par les New-Yorkais²¹⁶ ».

Les quelques lignes que le critique musical Donal Henahan écrit ensuite dans *The New York Times*, dans un article sous-titré « Audience Exhorted to Walk Around – Some Don't Stop », où il identifie

²¹⁶ Stuart Dempster, entretien avec Robert Carl du 25 juillet 2007, cité dans CARL, Robert, *Terry Riley's In C*, Oxford, New-York, Oxford University Press, 2009, p. 79. Traduction de l'auteur : « *In the New-York thing the audience walked around and hung out some, and then they gravitated to the front of the stage, and they were all grooving like it was a Woody Herman concert. I thought that was so cool, I just love that ! I was intrigued by that whole feel. I'm sure some people left, but it was nothing like we had predicted for this crazy West Coast music that New Yorkers were so famous for pushing and shoving aside* ».

clairement le côté hypnotique de l'œuvre²¹⁷, propulse *In C* sur le devant de la scène new-yorkaise. Et c'est peut-être lors de ce concert, auquel assiste John McClure – directeur de la maison de disque Columbia Records –, qu'un accord se met en place pour son enregistrement et sa diffusion. En réalité, l'œuvre était déjà convoitée depuis plusieurs mois, lorsque le jeune compositeur David Behrman, également producteur de la maison de disque, découvrait le travail de Terry Riley en étant invité au Centre de Création et de Performance de l'Université de Buffalo. En résidence déjà depuis quelques mois, Terry Riley était payé pour y composer et présenter sa musique.

Après seulement trois mois de répétitions intenses, la session d'enregistrement d'*In C* se déroule donc les 27 et 28 mars 1968 dans les studios de Columbia Records à New-York, à la suite d'un nouveau concert donné au Carnegie Recital Hall le 26 mars. Si l'effet d'ensemble reste assez proche de celui de la première au San Francisco Tape Music Center en novembre 1964, l'œuvre en elle-même est cependant mieux interprétée. Les musiciens sont expérimentés et ont eu suffisamment de temps pour se préparer, ensemble et individuellement. Et l'enregistrement demande en effet une très grande perfection, car l'œuvre ne doit pas durer plus de quarante-cinq minutes, au risque d'être brutalement coupée sur le disque vinyle²¹⁸. Elle doit donc être précisément réglée, allant ainsi contre l'idée même que Terry Riley exprime dans son travail. Mais au-delà de cette contrainte majeure, l'enregistrement d'*In C* satisfait globalement Terry Riley et le reste des musiciens, que David Rosenboom (alto) va même jusqu'à comparer à une sorte d'épiphanie au moment de l'écoute :

« Nous sommes retournés au studio d'enregistrement après avoir travaillé dessus [*In C*], nous nous sommes assis et nous l'avons écouté [...]. Tout le monde était encore absorbé. Je me souviens que lorsque nous sommes arrivés à la fin, la bande s'est arrêtée, et la pièce est restée silencieuse [...]. Puis après un moment, David Behrman a brisé le silence et a dit : "Vous savez, je crois qu'on a changé le court de l'histoire de la musique"²¹⁹ ».

Avec cet album, Terry Riley réussit à casser les frontières entre la musique savante contemporaine et la musique populaire. D'abord, il fait le choix de découper l'enregistrement sur

²¹⁷ HENAHAN, Donal, New Music Series Puts Toes to Test. Audience Exhorted to Walk Around – Some Don't Stop, *The New York Times*, 20 décembre 1967, p. 55. Cité dans CARL, Robert, *op. cit.*, pp. 79 – 80. « Mr Riley's effort produced a happy din, which was a work hypnotic and often fascinating in its multilayered rhythms and sound patterns ».

²¹⁸ À l'époque, les deux faces du disque ne pouvaient pas durer plus de quarante-cinq minutes.

²¹⁹ David Rosenboom, entretien avec Robert Carl du 8 novembre 2007, cité dans CARL, Robert, *op. cit.*, p. 83. Traduction de l'auteure : « [...] We went back to the recording studio after we had worked on it and we were sitting around and listening, [...] and everyone was still, just rapt in their attention to listening, and I remember that we got to the end, the tape stopped, and the room stayed silent, [...], and then after a little while the silence was broken by David Behrman, who said, "you know, I think we've just changed music" ».

plusieurs pistes – grâce à trois sessions différentes, avec l'ensemble du groupe, puis sans la pulsation au clavier, et enfin sans la clarinette, le basson et les marimbas – qu'il remixe ensuite avec les ingénieurs de Columbia Records. Dans un studio d'enregistrement habitué à travailler sur des musiques classiques, il impose donc sa propre manière d'enregistrer, issue de son travail sur bandes du début des années 1960. Et celle-ci se rapproche des enregistrements multipistes essentiellement effectués par les groupes de musique rock à cette époque. David Rosenboom se souvient :

« Il y eut une discussion à propos de la pièce de Terry [...], qui était inhabituelle pour les ingénieurs de Columbia, à propos du fait que l'on pouvait emmener une chose qu'il considérait comme de la musique classique vers une autre. Certains d'entre nous parlaient d'une musique qui pouvait effacer les limites, qui créait des passerelles entre les concerts de musique classique contemporaine et la musique pop de l'époque [...]. Nous pouvions faire des choses tel qu'enregistrer en *overdub*, ainsi que monter, mixer et combiner les éléments. Mais ils étaient étonnés, ils nous disaient : "Quoi ? Vous pouvez faire ça ?". Heureusement, David Behrman a toujours fait un très bon intermédiaire entre l'équipe de Columbia et les musiciens [...]»²²⁰.

Ensuite, l'aspect visuel et matériel de l'album se rapproche lui-même d'une esthétique et d'une idéologie psychédélique, peut-être en partie pour des raisons commerciales qui permettaient à Columbia Records de s'insérer dans ce jeune marché en pleine expansion. C'est Terry Riley lui-même qui impose la couverture de son album [fig. 70] à la maison de disque, dont les lignes et les nuages fragmentés, œuvre de son ami l'artiste William Bryant (dit Billy Copley), évoquent l'esthétique des peintures et des affiches pop psychédéliques de l'époque. Et bien que celles-ci aient une valeur esthétique reconnue, elles ne peuvent cependant être qualifiées d'« art psychédélique », mais plus d'une mode ou d'un style qui évoque l'expérience psychédélique. C'est le cas ici des nuages que dessinent William Bryant qui illustrent l'effet hypnotique et planant qu'*In C* procure, mais qui en aucun cas ne font revivre ou cherchent à retranscrire l'expérience connue sous drogues psychédéliques. Cependant, avec ce choix esthétique, Terry Riley affirme clairement son goût et son rapport à cette jeune mouvance artistique. Il affiche *In C* comme une œuvre psychédélique, que les jeunes Américains découvrent d'abord par son aspect visuel. Et cela se confirme ensuite à l'intérieur de l'album, où la partition d'*In C* est entièrement reproduite,

²²⁰ David Rosenboom, *op. cit.*, p. 83. Traduction de l'auteure : « *There was discussion about Terry's piece [...], which was a little unusual for the Columbia engineers, which was that you could take something that they thought of classical music, and here are some of us talking about crossovers between contemporary classical concert music and pop music of the time [...], and we could do things like overdub, either edit and mix and combine things. And they were like "What, you can do that ?". But David Behrman was always the wonderful calm bridge between the Columbia staff and the musicians [...]* ».

permettant ainsi à n'importe qui d'interpréter et de s'approprier l'œuvre. Cette démarche, que l'on trouve révolutionnaire dans le domaine de la musique classique, traduit la pensée communautaire de Terry Riley qui décide de faire d'*In C* l'œuvre de tout le monde. Il se rapproche ainsi des groupes de musique rock et pop des années 1960 puis 1970, qui publient parfois les paroles de leurs chansons dans leurs albums, laissant la possibilité aux nombreux fans de vivre eux-mêmes cette musique.

Enfin, le texte choisi pour être publié au dos de l'album, que tout futur acheteur lit avant même de prendre connaissance de la musique, est un texte écrit par Paul Williams, éditeur du premier magazine rock Américain *Crawdaddy* !. Pour les jeunes auditeurs, il donne d'autant plus d'authenticité à l'œuvre, qu'ils assimilent directement à la musique populaire de leur époque. Et l'éloge que Paul Williams fait d'*In C*, dans un texte qui a rarement été aussi long pour une pochette d'album, a marqué plus d'un esprit. En voici quelques extraits :

« Je ne connais personne qui a fait vibrer ses oreilles grâce à la musique. Car l'expérience de la musique ne se passe pas entièrement dans les oreilles. [...] Nous devons réaliser que nous écoutons en partie avec nos souvenirs, autorisant ce que nous entendons à résonner et à chanter avec les motifs déjà présents dans notre esprit. Ce qui fait que nous écoutons surtout avec nos âmes, et la musique sert avant tout à être une sorte de matrice magique qui, une fois passée au-dessus des pièces dispersées dans notre conscience, peut nous faire sentir entier, en tant qu'individu et groupe. C'est ce qui se produira avec *In C*, et probablement autant de fois que vous choisirez de le jouer, certainement comme une nouvelle expérience à chaque fois.

Donc disons que ce nous avons ici est un "voyage", une expérience spontanée, imprévisible et absorbante, qui rassemble des parties de soi probablement jusque-là inconnues les unes des autres [...]. La musique est agréable à écouter, pleine de beauté, plaisante à suivre. Les mouvements sont calmes et encourageants. Le développement continue est trop progressive et submergeant pour résister. Aucune tentative n'est faite pour choquer l'auditeur dans sa conscience [...]. Le but est de faciliter cette expérience pour aller vers la conscience. Et c'est une expérience très excitante.

[...] C'est une question d'apprécier les choses qui arrivent, de se laisser voyager vers une expérience passionnante, et d'une façon ou d'une autre de déterminer dans votre propre esprit ce qui est ou n'est pas un développement, et de vraiment le définir pour vous-même [...]. Vous vivez dans un monde où vous donnez un sens primordial aux mouvements, que vous quittez pour choisir votre propre façon de vous déplacer à travers le monde. La seule chose que vous savez est que vous êtes en train de vous déplacer [...]. La nature de votre "voyage" est déterminée par vous-même.

Ceci peut s'appliquer pour n'importe quelle expérience musicale. Celle-ci atteint l'excellence car elle est très impliquante, et accessible au regard de votre propre passé personnel ou musical.

Activez-le, et cela fait son effet [...]. La musique est proche de l'essentiel ; vous pouvez entrer à l'intérieur et en ressortir sans la moindre idée préconçue, en étant toujours certain d'avoir écouté quelque chose de rafraichissant et d'incroyable.

© Paul Williams, 1967²²¹ ».

Ce texte est en effet bien ancré dans son époque, où le « trip » psychédélique est devenu l'affaire d'une génération en recherche de nouvelles expériences. Car si les termes que Paul Williams emploie décrivent d'abord l'expérience sonore que procure *In C*, ils se rapportent également au voyage dans la conscience produit par une expérience sous drogues psychédéliques, comme si les deux ne faisaient plus qu'un. Il fait donc d'*In C* ce que l'on pourrait qualifier de « musique-drogue », c'est-à-dire une musique qui se suffit à elle-même pour transporter l'auditeur dans un monde de rêve et d'imagination, sans aucun besoin de psychotropes et d'autres éléments, si ce n'est un jeu de lumière qui ajoute une vibration supplémentaire à l'œuvre.

À la sortie de l'album, à la fin de l'année 1968, la réception critique est globalement très positive. Si quelques critiques resituent *In C* dans le champ de la musique classique, tel qu'Alfred Frankenstein qui va jusqu'à dire qu'il s'agit probablement de « la pièce la plus importante depuis *Le Marteau sans maître* de Pierre Boulez²²² », la plupart en font une œuvre populaire, à l'esprit de son temps. L'article qui retient ici notre attention est celui de Janet Rotter, publié en février 1969 dans la revue de mode *Glamour*, à côté d'une photographie du double *Album Blanc* des Beatles.

²²¹ Cité dans CARL, Robert, *Terry Riley's In C*, Oxford, New-York, Oxford University Press, 2009, pp. 85 – 86. Traduction de l'auteure : « *I don't know anyone who wiggles his ears to music. The experience of music is not fully in the ears. [...] we must realize that we listen partly with our memories, allowing what we hear to clash and sing with the patterns already established in our minds ; that we listen mostly with our souls, music serving primarily as some sort of magical matrix that, passing over the scattered pieces of our consciousness, can make us as individuals (and groups) inexpressibly whole. Yes, In C will most certainly happen to you, probably as many times as you choose to play it, certainly as a fresh experience each time. All right, so let's say that what we have here is a "trip", a voluntary, unpredictable, absorbing experience, one which brings together parts of one's self perhaps previously unknown to each other [...]. The music is good to listen to, full of beauty, pleasant to follow ; the movements are quiet and exhilarating ; the sense of continued growth is too gentle and overwhelming to resist. No attempt is made to shock the listener into awareness. [...] the effort is to integrate this awareness, to ease the experience towards consciousness. It's an exciting experience.*

[...] It's a matter of enjoying things that happen, of being moved helplessly by an exciting performance, and somehow determining in your own head what is and isn't a development and therefore really defining it for yourself [...]. You're set up in a world, given a primal sense of motions and left to pick your own way across the world's surface, the only certain knowledge being that you are moving [...]. The nature of your trip is determined by you.

This could be true of any musical experience ; the excellence of this one is that it is so involving, and so accessible, regardless of your personal or musical past experience. Turn it on, and it does its tricks [...]. The music is close to the nitty-gritty ; you can go into it with no assumptions whatsoever and come out of it with no assumptions and still be very certain that you heard something, that it was refreshing, and that it was incredible ».

²²² Alfred Frankenstein, *High Fidelity*, février 1969, p. 104. Cité dans CARL, Robert, *ibid.*, p. 95. Traduction de l'auteure : « *It is probably the most important piece of music since Boulez' Marteau sans maître [...]* ».

Après avoir décrit *In C* comme « le premier morceau symphonique rituel du village global²²³ », l'auteure conclut :

« [La] pulsation envoie une énergie excitante, similaire à celle qui électrifie le public des concerts de musique pop, ou d'une foule de politiciens qui entend un discours de victoire, ou encore de supporters de football qui assistent au but de dernière minute dans un match nul. Terry Riley n'a pas encore atteint le grand public des concerts des Beatles, mais il a écrit une pièce dans son propre registre pour ce même public. *In C*, je crois, célèbre avec honnêteté et instinct la vie excessive que nous vivons aujourd'hui²²⁴ ».

Et en effet, le pouvoir hypnotique d'*In C*, emballé dans une pochette à l'esthétique et au discours éminemment psychédélique, en fait une œuvre ancrée dans son époque. Cette dernière phrase de la critique Janet Rotter révèle ce lien entre musique répétitive et monde masse-médiatique, dont la mouvance psychédélique dépend incontestablement. C'est ce que certains musicologues ont cherché plus tard à expliquer. Robert Fink en particulier, un musicologue américain inscrit dans le courant de la « nouvelle musicologie », défend la thèse selon laquelle la musique répétitive américaine – dont *In C* marque les débuts pour beaucoup d'historiens – serait un analogon aux répétitions médiatiques des années 1960²²⁵.

Quoi qu'il en soit, *In C* marque tout au moins l'éclatement des frontières entre culture savante et populaire, et Terry Riley se rapproche des cercles contre-culturels de la seconde moitié des années 1960. C'est ce que confirme son album suivant *A Rainbow in Curved Air*, sorti chez Columbia Records en 1969²²⁶ [fig. 71], qu'il accompagne d'un poème utopique, à une époque où la guerre du Vietnam est en pleine expansion. Sur ces paroles de paix, sa musique cyclique infinie semble transporter l'auditeur vers un monde meilleur.

« Toutes les guerres ont pris fin. Toutes les armes ont été mises hors-la-loi, les hommes les ont amenées dans des fonderies géantes où elles ont été fondues, et le métal est retourné à la terre. Le

²²³ Janet Rotter, *All bright and beautiful*, *Glamour*, février 1969, p. 66. Cité dans CARL, Robert, *op. cit.*, p. 95. Traduction de l'auteure : « *If I have to call it something, then that would be "the global village's first ritual symphonic piece"* ». Nous reviendrons sur cette expression de « village global », tiré de l'ouvrage *Message et Massage : un inventaire des effets* du théoricien Marshall McLuhan (1967), dans la partie « Vers un art du divertissement : Terry Riley et le Mythe Synesthésique », pp. 96 – 97.

²²⁴ *Loc. cit.* Traduction de l'auteure : « *That pulse sends out the kind of energy excitement that electrifies a pop-concert audience or a political crowd hearing a victory speech or football fans seeing the last-minute touchdown in a tie game. Terry Riley has not yet reached the mass concert audience that the Beatles have, but he has written in his own way to that audience. In C, I believe, celebrates with honesty and guts the mass life we live today* ».

²²⁵ FINK, Robert, *Repeating Ourselves : American Minimal Music as Cultural Practice*, Berkeley, University of California Press, 2005.

²²⁶ *A Rainbow in Curved Air* – Disque Vinyle, Columbia Records, 1969 (Face A : *A Rainbow in Curved Air*. Face B : *Poppy Nogood and the Phantom Band*).

Pentagone a été renversé et peint en violet, jaune et vert. Toutes les frontières ont été supprimées. Le massacre des animaux a été interdit. La partie sud de Manhattan est devenue une prairie où les malheureux de Bowery ont pu donner libre cours à leurs fantaisies, au soleil, et être guéries. On pouvait nager dans les rivières scintillantes, sous le ciel bleu, rayé seulement par les fumées d'encens des nouvelles usines. L'énergie des armes nucléaires démontées fournissait le chauffage et l'éclairage. La santé du monde a été rétablie. Le long des autoroutes désaffectées poussait une abondance de légumes, de fruits et de graines. On a rassemblé les drapeaux nationaux pour faire des chapiteaux colorés, sous lesquels les politiciens avaient la permission de représenter des jeux théâtraux inoffensifs. Le concept de travail a été oublié²²⁷ ».

2.3. Vers un art du divertissement : Terry Riley et le Mythe Synesthésique

À la fin des années 1960, sur une scène new-yorkaise en pleine effervescence, la pensée avant-gardiste du début de la décennie, en marge des courants musicaux, chorégraphiques et théâtraux dominants – et souvent en lien avec les technologies naissantes – devient elle-même une sorte de mode qui attire les foules massives de la jeune génération. Les environnements cinétiques, qui dérivent en partie du happening et des recherches menées autour du rapport entre les arts – tel que ce fut le cas au San Francisco Tape Music Center notamment –, connaissent en effet un immense succès, auquel plus d'un artiste participe. Et c'est sans doute dans les discothèques que cette nouvelle forme s'exprime le plus, allant ainsi parfois jusqu'à transgresser les limites entre expression artistique et apport commercial. Car dans ces nouveaux lieux, où le jeune public vient s'enivrer et se divertir, l'art psychédélique des environnements *intermedia* donne une nouvelle dimension à l'atmosphère et peut favoriser les buts commerciaux de l'entreprise. Il fait vivre une expérience synesthésique, où la vue et l'ouïe accompagnent le toucher et la motricité des pistes de danse pour entrer dans ce monde irréel où le public peut plus facilement lâcher prise.

Ainsi, dans leur ouvrage de 1968 *L'art psychédélique*, Jean Houston et Robert E. L. Masters comparent les discothèques à des « Stimulatorium », où « l'excitation électro-tactile collective²²⁸ » peut procurer un plaisir sans commune mesure, un orgasme sensoriel. Bombardé de sons puissants

²²⁷ Terry Riley, notes, *A Rainbow in Curved Air* – Disque Vinyle, Columbia Records, 1969. Traduction de l'auteure : « *An then all wars ended / Arms of every kind were outlawed and the masses gladly contributed them to giant foundries in which they were melted down and the metal poured back into the earth / The Pentagon was turned on its side and painted purple, yellow and green / All boundaries were dissolved / The slaughter of animals was forbidden / The whole of lower Manhattan became a meadow in which unfortunates from the Bowery were allowed to live out their fantasies in the sunshine and were cured / People swam in the sparkling rivers under blue skies streaked only with incense pouring from the new factories / The energy from dismantled nuclear weapons provided free heat and light / World health was restored / An abundance of organic vegetables, fruits and grains was growing wild along the discarded highways / National flags were sewn together into brightly colored circus tents under which politicians were allowed to perform harmless theatrical games / The concept of work was forgotten* ».

²²⁸ Jean Houston et Robert E. L. Masters, *L'art psychédélique*, trad. Marie-Anne Pini, Paris, Robert Laffont, 1968, p. 86.

et de lumières stroboscopiques, et se trouvant au cœur d'une excitation commune et contagieuse, le spectateur participe désormais à une expérience de groupe, où les divers médias deviennent une conscience élargie et collective, une sorte d'extension du corps humain. Et ce « prolongement palliant les limites fragmentaires de l'être et de sa perception²²⁹ », converge avec les idées du théoricien Marshall McLuhan à la même époque. Comme il l'explique dans son essai *La Galaxie Gutenberg (1). La genèse de l'homme typographique* (1962), puis dans *Pour comprendre les médias. Les prolongements technologiques de l'homme* (1964),

« l'instantanéité même de coexistence de nos nouveaux outils [à l'âge de l'électricité], est à la source d'une crise sans précédent dans l'histoire de l'humanité. Ces prolongements de nos sens et de nos facultés constituent désormais un champ unique d'expérience qui exige leur accession à une conscience collective²³⁰ ». « Aujourd'hui, après plus d'un siècle de technologie de l'électricité, c'est notre système nerveux central lui-même que nous avons jeté comme un filet sur l'ensemble du globe, abolissant ainsi l'espace et le temps, du moins en ce qui concerne notre planète. Nous approchons rapidement de la phase finale des prolongements de l'homme : la simulation technologique de la conscience²³¹ ».

Il s'intéresse donc à l'élargissement de la conscience. En étudiant les principaux prolongements de l'homme et leurs conséquences psychiques et sociales, il tente ainsi de montrer que les nouvelles technologies modifient la conscience et augmentent les possibilités des sens. Alors que le vêtement est une extension de la peau, la roue de l'automobile une extension du pied et le livre une extension des yeux, le circuit électrique devient une extension de tout le système nerveux de l'homme²³². Ici entrevu selon le contenant du médium ou de la substance électrique (la radio, le poste de télévision, ou encore le dispositif *multimedia* du *light-show*), McLuhan sous-entend donc que c'est le média lui-même qui change les sociétés, et souligne ainsi l'idée que « "le message, c'est le médium" parce que c'est le médium qui façonne le mode et détermine l'échelle de l'activité et des relations des hommes²³³ ». Il est « *massage* psychique et psychologique²³⁴ », au contraire du contenu qui n'a finalement que peu d'importance et « [aucun] effet sur la nature des relations

²²⁹ Éléonore Willot, *Light-shows psychédéliques de San Francisco : LSD, art & rock'n'roll*, Paris, L'Harmattan, 2013, p. 186.

²³⁰ Marshall McLuhan, *La Galaxie Gutenberg (1). La genèse de l'homme typographique* [1962], Paris, Gallimard, 1977, pp. 28 – 29. Traduction de Sophie Duplaix, « Oh / Ohm ou les avatars de la Musique des sphères. Du rêve à la rêverie, de l'extase à la dépression » dans DUPLAIX, Sophie et LISTA, Marcella (dir.), [Exposition. Paris, Centre Georges-Pompidou, 22 sept. 2004 – 3 janv. 2005], *Sons & Lumières. Une histoire du son dans l'art du XX^{ème} siècle*, Catalogue d'exposition, Paris, Éditions du Centre Georges-Pompidou, 2004, pp. 92 – 93.

²³¹ *Id.*, *Pour comprendre les médias : les prolongements technologiques de l'homme* [1964], trad. Jean Paré, Paris, Mame/Seuil, 2013, p. 21.

²³² *Id.*, *Message et Massage : un inventaire des effets* [1967], trad. Thérèse Lauriol, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1968.

²³³ *Id.*, *Pour comprendre les médias : les prolongements technologiques de l'homme* [1964], *op. cit.*, p. 27.

²³⁴ Éléonore Willot, *op. cit.*, p. 187.

humaines²³⁵ ». On comprend ainsi que le message du médium électrique – auquel l'homme est connecté par un média, une « interface substantielle comme aurait pu le formuler McLuhan²³⁶ » – au-delà d'être la lumière, le son ou l'image, est surtout « un réseau, un flux continu [...] nous faisant appréhender de manière différente et évolutive, notre perception au monde et à l'environnement²³⁷ ». L'apparition des nouvelles technologies, et de l'électricité en particulier, bouleverse donc le rapport que l'homme entretient avec lui-même et le monde environnant. Et ce que McLuhan explique, c'est que ce n'est pas le contenu du message transmis par les médias qui importe le plus, mais les effets produits par le médium. Ceux-ci recréent en l'homme « l'orientation spatiale multidimensionnelle du "primitif" » avec une perception qui s'imprègne d'une absence de limites, faisant ainsi du monde de l'ère électrique « un monde tout neuf d'immédiateté », un « village global » ou un « happening simultané²³⁸ ».

C'est donc ce changement total, cette atmosphère globale aux stimuli simultanés que les discothèques recréent avec des environnements *intermedia* tous plus spectaculaires les uns que les autres. Et très rapidement, ces lieux de divertissement se multiplient dans la ville de New-York et dans ses environs, faisant du monde de la nuit un phénomène de masse où les jeunes des *sixties*, peut-être plus enclin à réajuster leur perception pour se laisser immerger par ce mythe électrique et synesthésique, se ruent pour vivre une expérience extatique, à l'instar des expériences psychédéliques. En effet, les psychotropes et l'alcool y sont généralement que très peu consommés, car la surcharge sensorielle qui bombarde le public se suffit à elle-même pour l'enivrer. C'est ce que rapporte le magazine *Life* en mai 1966 – dont la couverture n'est autre qu'une photographie de la discothèque The World et de l'environnement cinétique réalisé par le groupe USCO [fig. 72] –, dans un article consacré à ce nouveau phénomène :

« Jusqu'à présent, environ une demi-douzaine [de] discothèques ont été installées autour de New-York et de Chicago, et d'autres vont bientôt l'être [...]. Contre toute attente, les clubs rapportent que la consommation d'alcool est moins importante que dans les endroits conventionnels, principalement parce que le pandémonium remplace les stimulants. Au très chic Arthur à New-York, granddaddy des nouveaux clubs, beaucoup de clients préfèrent les boissons gazeuses qui sont vendues au même prix que le whisky, et le Cheetah ne vend pas du tout d'alcools forts. Sans aucun

²³⁵ Marshall McLuhan, *Pour comprendre les médias : les prolongements technologiques de l'homme* [1964], *op. cit.*, p. 27.

²³⁶ Éléonore Willot, *op. cit.*, p. 189.

²³⁷ *Loc. cit.*

²³⁸ Marshall McLuhan, *Message et Massage : un inventaire des effets* [1967], *op. cit.*, p. 63.

risque de gueule de bois, la plupart des clients rentrent chez eux fatigués mais sains, comme s'ils avaient subi une thérapie de choc qui réussit²³⁹ ».

À eux seuls, le son, la lumière, les couleurs, les images et les vibrations permettent donc à ces clients de quitter le monde réel pour s'ouvrir à une conscience élargie. Ce jeune public met ainsi en exercice le fameux slogan du psychologue Timothy Leary « *Turn On, Turn In and Drop Out* » (1966), synonyme de contestation mais surtout de libération, que l'on pourrait traduire par « Viens, ouvre-toi et débranche-toi ». « *Turn On* » consiste à privilégier le mode sensitif de l'être. L'individu « s'ouvre spirituellement à la potentialité en puissance des divers niveaux de conscience²⁴⁰ » et se prépare psychiquement aux vibrations. « *Turn In* » désigne la phase d'harmonisation avec les ondes extérieures et « *Drop Out* » marque la rupture avec le quotidien et le monde environnant, le détachement de la réalité. L'immersion se fait donc progressivement, étape par étape, et le « voyage » est rendu possible par ces environnements *intermedia* que les artistes créent, souvent avec l'aide d'ingénieurs.

C'est désormais dans ce cadre de divertissement, en lien avec les théories médiatiques de l'époque et l'effet de mode que connaissent les *light-shows* psychédéliques, que l'œuvre de Terry Riley de la fin des années 1960 doit être étudiée. Déjà en 1967, sa pièce pour bandes *I Can't Stop No*, réalisée à partir d'une voix à la radio qui chante les mots « I just can't stop no » et dont la répétition incessante pendant plus d'une heure donne l'impression que la pièce ne s'arrête effectivement jamais, semble avoir intéressée la discothèque The World (Long Island). Mais le club a fermé avant qu'elle ne soit terminée²⁴¹. Puis en novembre 1967, lors de son premier *all-night concert* à l'Université des Arts de Philadelphie où il interprète *Poppy Nogood and the Phantom Band* pour la première fois, il est abordé par des représentants d'une discothèque de Philadelphie qui lui commandent une pièce pour faire danser les clients de leur club. Terry Riley réalise ainsi *You're Nogood* [éc. 17], à partir de la chanson du même nom chantée par le groupe rhythm and blues new-yorkais Harvey Averde Dozen. À cette époque, il travaille avec un générateur d'ondes sinusoïdales et un synthétiseur Minimoog que La Monte Young lui prête. Et il compose

²³⁹ Wild New Flashy Beldam of the Discothèque, *Life Magazine*, vol. 60, n° 21, 27 mai 1966, p. 72. Traduction de l'auteur : « So far, about a half dozen of these nightclubs have been installed around New-York and Chicago, and plans for more are being rushed [...]. Unexpectedly, the clubs report that liquor consumption is less than in conventional spots, mainly because the pandemonium takes the place of stimulants. At New-York's chic Arthur, granddaddy of the new clubs, so many customers prefer soft drinks that they are sold at the same price as whisky, and the new Cheetah sells no hard liquor at all. With no threat of a hangover, most customers go home pooped but somehow restored, as if they had undergone successful shock therapy ».

²⁴⁰ Éléonore Willot, *Light-shows psychédéliques de San Francisco : LSD, art & rock'n'roll*, Paris, L'Harmattan, 2013, p. 186.

²⁴¹ POTTER, Keith, *Four Musical Minimalists : La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, p. 119.

ce qu'il appelle lui-même « une combinaison entre un morceau de synthétiseur et des boucles de bandes magnétiques découpées ».

« Mon idée était de faire un arrangement. J'avais donc la mélodie, plusieurs improvisations et différentes boucles de cette même mélodie : cela donnait un arrangement abstrait de la mélodie d'origine, presque comme un chorus de jazz. Et puis à plusieurs moments, il y avait ce générateur qui créait des sons qui changeaient et pulsaient²⁴² ».

Et cette pièce semble beaucoup amuser les danseurs de la discothèque de Philadelphie²⁴³. Car si les effets sonores concordent avec les lumières stroboscopiques et l'atmosphère générale, ils les obligent cependant à s'arrêter lorsqu'il y a un déphasage trop important, et à tenter d'ajuster leurs pas aux changements rythmiques constants.

Avec cette commande, où il n'est désormais question que de divertissement, Terry Riley participe donc à ce nouveau phénomène de mode que sont les discothèques. Et dans les mêmes années, ses *all-night concerts* et la sortie de son album *In C* le rapprochent d'autant plus de cette culture populaire psychédélique, dont il devient rapidement l'une des figures les plus importantes. Car on oublie trop souvent qu'en avril 1969, il se produit lui-même pendant toute une nuit à l'Electric Circus, l'une des discothèques les plus réputées de New-York, un environnement total qui, dit-on, « combine la vie et l'art d'une manière qui n'a jamais été faite auparavant²⁴⁴ ». Pour imaginer ce qu'a pu être ce concert du 14 avril 1969, pour lequel Terry Riley inaugure la réouverture du club après sa rénovation, il est désormais nécessaire de retracer l'histoire de ce haut lieu psychédélique de la scène new-yorkaise.

En 1966, Morton Subotnick quitte le groupe du San Francisco Tape Music Center – qui déménage à ce moment au Mills College (Oakland) – et vient s'installer à New-York. Il obtient alors un poste de professeur de musique à la Tisch School of the Arts, grâce auquel il acquiert un studio de musique dans le centre de New-York, à Greenwich Village. Il y réalise quelques grandes œuvres musicales, telles que *Silver Apples of the Moon* (1967) et *The Wild Bull* (1968). Grâce au Buchla qu'il utilise [fig. 73], un instrument de musique électronique que Don Buchla dessine vers 1962 au San Francisco Tape Music Center, capable de gérer aussi bien les sons que les lumières,

²⁴² Terry Riley cité dans POTTER, Keith, *op. cit.*, p. 119. Traduction de l'auteure : « *My idea was to make an arrangement. So you'd have the tune, a set of improvisations, different loops of the tune : an abstract arrangement of the tune, almost like a jazz chorus. And then at some point, this tone generator which has sweeping and pulsing sounds* ».

²⁴³ POTTER, Keith, *ibid.*, p. 120.

²⁴⁴ John Stickney, Non-Toxic Psychedelia for Squares. Electric Circus, *Life Magazine*, vol. 63, n° 6, 11 août 1967, p. 12. Traduction de l'auteure : « *It combines life and art in a way that has never been done before* ».

il travaille avec son ami et voisin de studio l'artiste visuel Tony Martin, lui aussi récemment installé à New-York. Peu de temps après, les deux promoteurs de musique rock Jerry Brandt et Stan Freeman lui rendent visite dans son studio et lui proposent d'ouvrir une nouvelle discothèque à New-York, dont le concept premier serait l'art *intermedia* capable de créer un véritable « cirque électrique ». L'idée de Subotnick selon laquelle « la musique n'est pas un air ou un rythme, mais fait partie d'une expérience sensorielle²⁴⁵ » devient ainsi le fondement de ce nouveau lieu, qui ouvre en juin 1967 au 19 – 23 St. Marks Place, dans un endroit anciennement connu sous le nom de The Dom puis The Balloon Farm [fig. 74]. La soirée d'ouverture, qui attire alors l'élite culturelle et politique de New-York [fig. 75], est un véritable succès. Rapidement, la presse s'empare de l'événement, et fait de l'Electric Circus la nouvelle discothèque en vogue de la ville de New-York, comme l'indique cette annonce publiée le 13 juillet 1967 dans *The Village Voice*, à peine un mois après l'ouverture du club [fig. 76] : « Vous pouvez faire tout ce que vous voulez à l'Electric Circus. Danser sur des ailes de papillons, sur de la musique live, de la musique électronique, de la musique cinémascopique et de la musique en couleurs. Voir des jongleurs, des marionnettes, des animaux et des phénomènes de foire²⁴⁶ ». De nombreuses annonces et publicités sont ainsi publiées régulièrement, principalement dans *The Village Voice*, pour maintenir le succès et attirer de nouveaux publics. Et certaines d'entre elles n'hésitent pas à rappeler que l'expérience offerte par l'Electric Circus ne pourrait exister sans les nouvelles technologies, en publiant notamment la photographie de Thomas Alva Edison, « l'homme qui a bouleversé le monde²⁴⁷ » [fig. 77].

Car l'Electric Circus est bien un environnement électrique et total, où « le médium, le message et l'audience sont tous mis dans le même panier [...]»²⁴⁸. Contrairement aux autres discothèques, tels The World et le Cheetah, il y a un véritable équilibre entre la piste de danse et les larges espaces consacrés à l'œil, c'est-à-dire aux spectacles de lumière que réalisent Tony Martin. « Tous les éléments – lumières, projections, mime, acid rock, effets stroboscopiques, piste de danse, tribune de l'orchestre – s'intègrent de façon à ce qu'aucun ne prédomine²⁴⁹ », laissant ainsi le spectateur être pris par l'atmosphère dont il est au cœur. Dans cet esprit d'égalité, Tony Martin développe

²⁴⁵ Morton Subotnick cité dans GLUCK, Robert J., *Electric Circus, Electric Ear and the Intermedia Center in Late-1960s New York*, *Leonardo*, vol. 45, n° 1, février 2012, p. 52. Traduction de l'auteure : « *Music becomes not a tune or a rhythm, but part of your sensory experience [...]* ».

²⁴⁶ *The Village Voice*, 13 juillet 1967, page inconnue. Traduction de l'auteure : « *You can do anything you want at the Electric Circus . You dance on butterfly wings, to live music, to electronic music, cinemascopie music, music in technicolor, see jugglers, puppets, animals, freaks* ».

²⁴⁷ *The Village Voice*, 28 septembre 1967, p. 35. Traduction de l'auteure : « *Thomas Alva Edison – the man who turned the world on* ».

²⁴⁸ John Stickney, *op. cit.*, p. 12. Traduction de l'auteure : « *The medium, the message and the audience are all in the same bag [...]* ».

²⁴⁹ Barry N. Schwartz, « Contexte historique, valeur et évolution possible » dans HOUSTON, Jean et MASTERS, Robert E. L., *L'art psychédélique*, trad. Marie-Anne Pini, Paris, Robert Laffont, 1968, p. 149.

une projection visuelle aussi importante que la musique, allant même jusqu'à dire qu'elle est inséparable de l'écoute pour vivre l'expérience pleinement²⁵⁰. Pour ce faire, il travaille à partir de liquides, de dessins et de diapositives, comme il le faisait déjà au San Francisco Tape Music Center durant la première moitié des années 1960. Avec seize projecteurs Carousel de diapositives, six projecteurs de films 16mm et huit rétroprojecteurs, reliés au système de contrôle *multimedia* réalisé par Don Buchla, il programme une sorte de mélodie visuelle contrapuntique sur les danseurs, les musiciens, et sur les membranes de nylon tendues du sol au plafond [fig. 78 à 83], œuvre de l'architecte Charles Forberg. Le tout est minutieusement orchestré, grâce à un très long travail de préparation qui lui permet de choisir son matériel et l'atmosphère qui en découle. Ses diapositives notamment, qu'il réalise lui-même en collectant des photographies, du tabac, des lacets, des ailes de papillon et autres divers objets, tel un biologiste amateur, lui offre un très large panel de formes et de couleurs [fig. 84 et 85]. En 1968, Barry N. Schwartz parle de ces projections moléculaires, cellulaires et organiques comme des projections purement psychédéliques puisqu' « elles recréent les conditions de la modification sensorielle psychédélique²⁵¹ ».

Face à cet environnement, les réactions des visiteurs laissent à penser que l'Electric Circus réussit à faire vivre une expérience synesthésique totale, devenant ainsi une forme de conclusion au vieux mythe de concordance entre son et lumière. Par exemple, le professeur de psychologie de l'Université de New-York Ted Coons écrit dans une lettre de 1969 :

« Le grand concert du hall est désormais essentiellement un musée pour les symphonies du passé [...]. L'art d'aujourd'hui relève presque davantage du théâtre total, où tous les sens sont impliqués, et dans toutes les directions. La discothèque dans laquelle on peut se déplacer comme on le souhaite, et goûter à ce théâtre total où l'esprit vous fait voyager, est l'endroit idéal²⁵² ».

Le théologien James Lapsley, quant à lui, connaît une sorte d'épiphanie lorsqu'il visite l'Electric Circus en 1968. Dans son traité intitulé *A Psycho-Theological Appraisal* (janvier 1969), où il relate son expérience, il décrit l'endroit comme « le lieu où Marshall McLuhan rencontre Sigmund Freud²⁵³ ».

²⁵⁰ GLUCK, Robert J., *op. cit.*, p. 53.

²⁵¹ Barry N. Schwartz, *op. cit.*, p. 150.

²⁵² Ted Coons cité dans GLUCK, Robert J., *op. cit.*, p. 53. Traduction de l'auteure : « *The big concert hall is now essentially a museum for the symphonies of the past [...] Today's art is more nearly total theatre where all the senses are involved, and from every-which direction. The discothèque in which one can move about as one pleases and sample this total theatre as the spirit moves you is the ideal place* ».

²⁵³ James Lapsley, *A Psycho-Theological Appraisal*, janvier 1969. Cité dans GORDON, Alastair, « Infinity Machines » dans *Spaced out : radical environments of the psychedelic sixties*, New-York, Rizzoli International, 2008, p. 57. Traduction de l'auteure : « *It is a place where Marshall McLuhan meets Sigmund Freud* ».

Quelques temps après l'ouverture de l'Electric Circus, Morton Subotnick réussit à retrouver une part de liberté dans son choix de programmation. Car dans un premier temps, son envie première de faire de la musique et de la lumière une expérience avant tout esthétique s'était largement estompée à la demande des gérants Jerry Brandt et Stan Freeman, trop inquiets de voir le jeune public s'asseoir ou s'allonger pour admirer l'environnement. Jerry Brandt lui-même s'était alors rendu à plusieurs reprises dans la cabine pour augmenter le son et les lumières stroboscopiques²⁵⁴, et ainsi faire lever le public. Morton Subotnick l'a donc bien compris, New-York est beaucoup plus commerciale que San Francisco, et l'ouverture d'esprit, l'informalité et les possibilités de création sont ici écrasées par les médias de la ville.

Mais grâce au succès commercial que l'Electric Circus connaît, il réussit plus tard à imposer une série de concerts, appelée « Electric Ear », produites par Thais Lathem et Ted Coons. Pendant deux saisons, chaque lundi soir, les plus grands compositeurs de musique électronique se produisent ainsi sous les jeux de lumière de Tony Martin, faisant suite aux concerts *intermedia* présentés au San Francisco Tape Music Center jusqu'au milieu des années 1960. Et si l'esprit de ces soirées se prête plus à la contemplation esthétique, le public est pourtant identique à celui des six autres soirées de la semaine, davantage tournées vers la culture populaire des musiques rock. Dans ce temple du plaisir sensoriel, réputé pour ses soirées flamboyantes et ses expériences hallucinantes, il est donc impossible de penser les concerts de la série « Electric Ear » comme des concerts de musique savante. Car on imagine bien que le public qui entre à l'Electric Circus les lundis soirs ne s'y rend pas dans le même esprit qu'à un concert de musique classique. Il est ici libre de vivre l'expérience sensorielle comme il le souhaite : assis, debout, allongé, en marchant ou en dansant. Et c'est peut-être pour lui l'occasion d'apprécier une autre forme de divertissement, différente de celle expérimentée à d'autres moments. C'est dans cet esprit qu'il faut concevoir la soirée consacrée à l'œuvre de Terry Riley, programmée par Morton Subotnick le lundi 14 avril 1969 [fig. 86].

Celle-ci se déroule après la rénovation de l'Electric Circus. C'est d'ailleurs le premier concert « Electric Ear » programmé dans le nouvel espace. Car au début de l'année 1969, les gérants décident de remodeler le club et d'investir 200 000 dollars dans les nouveaux lieux. Ils font alors appel aux deux architectes Charles Gwathmey et Richard Henderson, pour réaliser un intérieur futuriste. « J'aime le style 2001²⁵⁵ – cool mais séducteur. L'idée que j'ai, si ça marche, devrait être

²⁵⁴ Conversation de 1974 non publiée entre Tony Martin, Morton Subotnick, Dinah Friedman Martin, Thais Lathem et un journaliste du *Daily News* © Alexis Lathem. Cité dans GLUCK, Robert J., *Electric Circus, Electric Ear and the Intermedia Center in Late-1960s New York*, *Leonardo*, vol. 45, n° 1, février 2012, p. 54.

²⁵⁵ Jerry Brandt fait ici référence au film de Stanley Kubrick *2001 : A Space Odyssey*, sorti en 1968.

aussi éternelle que la célèbre chaise de Mies Van der Rohe²⁵⁶ », explique Jerry Brandt avant que les travaux commencent. Et en avril 1969, lorsque le nouvel Electric Circus ouvre, le public découvre « un cocoon lisse et scintillant, plein de lignes arquées et courbes²⁵⁷ », qui ajoutent une ambiguïté visuelle à l'ensemble [fig. 87].

Dans ce nouvel espace, dont le décor change désormais en fonction de la place où se situe le spectateur, et où la lumière et le son semblent surgir de façon naturelle, à très haut niveau d'intensité, Terry Riley se produit donc pendant la nuit du 14 avril 1969. Il se souvient :

« L'album *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* des Beatles était encore très chaud, parce que je me souviens que *Lucy in the Sky with Diamonds* était joué le soir-même de mon concert. À l'intérieur, il y avait des lumières stroboscopiques, des plastiques Mylar et des projections pour créer des illusions de lumière. Il y avait cette foule psychédélique des années 1960, un mélange de jeune gens, de [...] hippies et d'universitaires, venues pour voir ce qu'était la nouvelle musique²⁵⁸ ».

Avant d'interpréter sa pièce *Poppy Nogood and the Phantom Band* pendant plusieurs heures, il joue sa pièce *A Rainbow in Curved Air* (1968) [éc. 18] pendant plus d'une heure, dont le titre évocateur le ramène une nouvelle fois vers la culture psychédélique de la seconde moitié des années 1960. Il quitte ici le saxophone pour se consacrer au clavier, qu'il déploie de manière infinie avec la même technique d'« orchestre fantôme ». En alternant l'orgue électrique, le clavecin électrique et un Rocksichord, par-dessus un drone cyclique, il réussit à capturer le temps pour l'étirer jusqu'à ce qu'il n'en puisse plus, altérant ainsi l'esprit de l'auditeur « aussi sûrement que le fit l'*Album Blanc* des Beatles la même année²⁵⁹ ». Et c'est peu dire lorsque l'on sait que la plupart des chansons de cet album ont été écrites lors du voyage du groupe au nord de l'Inde, un pays dont la musique commence largement à influencer l'esprit de Terry Riley à la même époque. Car bien que l'impact de cette musique cyclique, et celle du gourou Pandit Prân Nath en particulier, ne le marque vraiment qu'à partir de 1970, il y est déjà familiarisé par des concerts auxquels il

²⁵⁶ Jerry Brandt cité dans *The Village Voice*, 9 janvier 1969, page inconnue. Traduction de l'auteur : « *I like a 2001 look – cool but seductive. The concept I have in mind, if it works, should be as timeless as the famous Mies Van der Rohe chair* ».

²⁵⁷ *The Village Voice*, 3 avril 1969, page inconnue. Traduction de l'auteur : « [...] *a smooth and glistening concrete cocoon full of arched and curvy lines* ».

²⁵⁸ Terry Riley cité dans SCHWARZ, Robert K., « Terry Riley and La Monte Young », *Minimalists*, Londres, Phaidon Press, 1996, p. 48. Traduction de l'auteur : « *The Beatles' Sgt Pepper's was still hot, because I remember that "Lucy in the Sky with Diamonds" was playing the night of my concert. Inside they were using strobe lights and mylar and projections to create light-illusions. There was this psychedelic sixties' crowd, a mixture of young people, [...] hippies, and academic types who came to check out new music* ».

²⁵⁹ Robert K. Schwarz, *ibid.*, p. 47. Traduction de l'auteur : « *A Rainbow in Curved Air captured the time-suspending, mind-altering spirit of flower-power as surely as did the Beatles's White Album of the same year* ».

assiste et par les enregistrements qu'il écoute régulièrement²⁶⁰. Avec cette longue improvisation, c'est donc incontestablement une imitation du maniérisme indien qu'il tente de reproduire.

Dans le public, parmi les jeunes hippies new-yorkais, Philip Glass reste ébahi par cette musique hypnotique qui l'emporte ailleurs. Il reconnaîtra par la suite l'immense intérêt qu'il portait à l'œuvre de Terry Riley. Le lendemain, l'article du critique musical Harold Schonberg dans *The New York Times* « Music : The Medium Electric, the Message Hypnotic » marque définitivement le succès et la popularité de sa musique. Car même si l'auteur a du mal à cacher son profond désintérêt pour ce concert – en parlant notamment d'une musique « douloureuse », et en critiquant le fait que Terry Riley impose son choix pour les projections lumineuses, allant d'un spectacle très sobre pour sa première pièce à un jeu explosif dans la seconde partie –, il n'hésite pas cependant à faire remarquer son ingéniosité et à le comparer à un gourou.

« Très sérieux, [Terry Riley] s'est assis en tailleur devant son équipement : un orgue électrique, des magnétophones et des percussions. Tel un gourou, il s'est lui-même perdu dans des méditations musicales prolongées. Son truc, c'est la répétition de motifs jusqu'à l'hypnotisation. Sa main gauche, qui doit sans doute être faite avec un des derniers plastiques synthétiques incassables, frappe un ostinato stable. Sa main droite fait des variations rapides, un peu comme les pianistes de jazz ont l'habitude de le faire. Et cela continue pendant une durée considérable. Mr. Riley est connu pour prolonger ses sessions jusqu'à cinq heures, sans arrêt²⁶¹ ».

Malheureusement, le manque d'informations supplémentaires sur ce concert et les réactions du public ne nous permet pas d'en savoir davantage sur le déroulement de la soirée. On imagine cependant que dans cet environnement total, où le son et la lumière évoluent ensemble pour ne former plus qu'un, le spectateur est envahi d'un profond sentiment d'extase, sans doute encore plus fort que celui développé pendant les premiers *all-night concerts*. Car l'œuvre de Robert Benson ne pouvait égaler le travail d'immersion réalisé par les architectes avec Morton Subotnick et Tony Martin à l'Electric Circus. Sans connaître ici l'avis de Terry Riley à propos des théories de Marshall McLuhan et du vieux rêve de synesthésie dans l'art, sa venue dans la discothèque la

²⁶⁰ SCHWARZ, Robert K., *op. cit.*, p. 131.

²⁶¹ Harold Schonberg, Music : The Medium Electric, the Message Hypnotic. Terry Riley performs at Electric Circus, *The New York Times*, 15 avril 1969, p. 42. Traduction de l'auteure : « *Unsmiling, he sat cross-legged before his equipment, which included an electronic organ, tape recorders and percussion. Like a guru he lost himself in extended musical meditations. His thing is repetition of pattern to the point of hypnosis. His left hand, which must be made of one of the new unbreakable synthetic plastics, beats out a steady ostinato. His right hand makes fast variations, much like the old jazz pianists used to do. This goes on at considerable length. Mr. Riley has been known to prolong his sessions to as much as five hours, nonstop* ».

plus spectaculaire de New-York ne laisse aucun doute sur la place importante qu'il occupe à son époque. À la fin des années 1960, il est incontestablement un artiste qui vit d'abord avec son temps.

3 / Exposer l'art psychique : *The Magic Theatre* (1968)

C'est ce que sa participation à l'exposition *The Magic Theatre* (1968) dans l'aile ouest du Musée d'art Nelson-Atkins de Kansas City (Missouri) vient confirmer. Pour la première fois, Terry Riley est exposé en tant qu'artiste et son travail est confronté à celui des plus grands de son époque – Charles Ross, Stephen Antonakos, James Seawright, Stanley Landsman, Howard Jones, Robert Whitman et Boyd Mefferd –, tous connus pour leurs environnements cinétiques, empreints des nouvelles technologies. Du 25 mai au 23 juin, puis du 9 au 28 juillet 1968, l'exposition de Ralph Ted Coe, directeur adjoint de l'aile ouest et du hall – alors appelée la Galerie d'art William Rockhill Nelson –, et de son assistant le conservateur adjoint D. Craig Craven, fait l'apologie de l'art *intermedia*. Elle promet une expérience « magique » à ses visiteurs, faisant d'elle « la plus grande et la plus avancée des expositions d'art psychique²⁶² » de l'année 1968. Ralph Ted Coe souhaite en faire le reflet de son époque, en offrant un cadre artistique propre à la nouvelle ère électrique et technologique. Dans un texte introductif, il explique :

« Ce n'est plus suffisant d'être *in*, d'esquisser une vague entrée dans le monde psychédélique [...] ni d'avoir vu les eaux dansantes. Nous devons accomplir beaucoup plus afin de réaliser pour nous-même la magie de la quatrième dimension, le temps, ses programmes corollaires et son évolution. Car la route de la perception longe cette quatrième dimension. Nous nous devons de vivre dans un cadre artistique susceptible de captiver notre esprit si nous voulons être en mesure d'aller au-devant du temps, selon nos propres exigences²⁶³ ».

Pour cette exposition régionale, à la renommée internationale, Terry Riley réalise avec l'aide de l'architecte Ron Steinhilber un environnement sonore fondé sur son principe de décalage temporel. À l'origine du système de boucle et de délais de la représentation visuelle dans l'art conceptuel de Bruce Nauman et de Dan Graham au début des années 1970, le *Time-Lag Accumulator* du

²⁶² John T. Dauner, You Just Walk Right On Into This Art Experience, *The Kansas City Star*, 19 mai 1968, p. 1-E. Traduction de l'auteur : « [...] the most wide-ranging and advanced psychic art exhibition that will be mounted this year in the United States ».

²⁶³ Ralph Ted Coe cité dans BANTEY, Bill et SAINT-MICHEL, Françoise (éd), [Exposition. Montréal, Musée des Beaux-Arts. 2 septembre – 5 octobre 1969], *Le Théâtre Magique*, Catalogue d'exposition, Montréal, [s.n.], 1969, p. 9.

« Théâtre Magique » de Ralph Ted Coe marque définitivement le rapport de Terry Riley à la culture artistique et technologique des années 1960.

3.1. *Entre art et technologie : le dialogue d'une société nouvelle*

Sponsorisée par la Fondation des Arts de la Performance, l'exposition *The Magic Theatre* vient conclure le cycle de trois expositions entre art et technologie, que Ralph Ted Coe organise également à la Galerie Nelson : *Howard Jones Light Paintings* (1965), *Sound, Light, Silence* (1966) et *Light* (1967). Avec cette exposition – qui, d'un point de vue des finances, de la réalisation et du succès, dépasse largement les précédentes –, il souhaite rassembler artistes, ingénieurs et fabricants industriels pour construire un événement digne de cette nouvelle forme d'art de la fin des années 1960 qu'est l'environnement cinétique, la machine à faire rêver, dépendantes des technologies les plus actuelles. Il dit :

« Nous voulons que ces expériences soient accessibles à ceux qui souhaitent rassembler l'artiste, l'ingénieur et le fabricant, dans la recherche d'une culture plus unifiée. À une époque où la technologie répond pour nous à la plupart de nos problèmes, nous voulons nous assurer que l'artiste est présent, travaillant au premier rang, à côté des avancées technologiques, et impliqué dans la décision qui fait le processus²⁶⁴ ».

Il propose ainsi à huit artistes, dont Terry Riley, de réaliser une œuvre monumentale qui, une fois terminée, participerait à une sorte de parcours initiatique pour le visiteur. Deux critères essentiels prédominent ce choix : l'artiste doit avoir une idée, au moins à l'état embryonnaire, d'un projet d'envergure qu'il ne peut accomplir sans une collaboration technologique ; et ce projet doit parfaitement intégrer l'idéologie précise de l'exposition, à savoir « le désir de provoquer en chacun un état créateur, d'extérioriser et de planifier des expériences sensorielles²⁶⁵ ». Car « la forme visuelle de l'œuvre a désormais moins d'importance que son effet psychique²⁶⁶ », selon Ralph Ted Coe.

²⁶⁴ John T. Dauner, *op. cit.*, pp. 1-E, 6-E. Traduction de l'auteure : « *We want to make these experiences available to those who wish to join together the artist, engineer and manufacturer in the quest for a more unified culture. In an age when technology is making more of our decisions for us, we want to make sure the artist is there, designing in the forefront, abreast of the technological advances and involved in the decision-making process* ».

²⁶⁵ Ralph Ted Coe cité dans BANTEY, Bill et SAINT-MICHEL, Françoise (éd), *op. cit.*, p. 9.

²⁶⁶ Grace Glueck, *Magic Unreality in Kansas City*, *The New York Times*, 27 mai 1968, p. 58. Traduction de l'auteure : « *To Mr. Coe, the concept represents a new direction in art in which the visual form of the work has less importance than its psychic effect* ».

Avec l'aide de D. Craig Craven, il met en place une équipe technique avec des ingénieurs, des électriciens et des fabricants, tous issus des industries et des entreprises locales. Ensemble, Clarence Kieffaber (ingénieur chef à Marion Corporation), John A. Eggen (chargé des plans d'architecture et des élévations) et Walt Carolan (responsable de l'équipement électrique), dirigent plus d'une centaine d'ouvriers qui travaillent nuit et jour avec les artistes, sur les projets qui leur sont attitrés. L'exposition *The Magic Theatre* est donc un projet d'une grande envergure, qui va au-delà de l'enceinte muséale pour se penser à l'échelle locale. C'est pour cette raison précise qu'elle se déroule à Kansas City, une ville assez large pour regrouper une très grande variété d'industries et d'entreprises spécialisées, et dont les habitants se connaissent assez les uns les autres pour propager l'information, au contraire des grandes mégalo-poles impersonnelles de la Côte Est²⁶⁷. Malgré les quelques problèmes techniques rencontrés, tel que l'arrivage de matériel trop grand ou trop petit, et la course effrénée contre le temps pour terminer le montage des œuvres – laissant d'ailleurs dire à Mme Wood Arnold, la femme d'un des grands entrepreneurs de l'exposition, qu'il ne s'agit plus d'un « théâtre magique » mais d'un « théâtre du miracle²⁶⁸ » –, l'exposition est une véritable réussite, saluée par la presse locale et nationale. Avec un budget matériel de plus de 350 000 dollars, elle présente huit environnements tous plus spectaculaires les uns que les autres, pour lesquels le public accourt en masse. Pour la première session, du 25 mai au 23 juin 1968, le musée accueille 53 547 visiteurs, dont 20 000 la première semaine. Au regard d'un tel succès, l'exposition rouvre pour une deuxième session du 9 au 28 juillet, décalant ainsi l'exposition de dessins et de bronzes de la collection de David Daniels prévue pour le 11 juillet au 1^{er} août suivant. Puis elle voyage ensuite dans les Musées d'art de Saint Louis, de Toledo, de Montréal et de New-York, où elle est chaque fois accueillie avec le même succès. Et les visiteurs sont enchantés, certains allant même jusqu'à comparer *The Magic Theatre* à l'*Armory Show* de 1913 : « Certaines des foules parmi les plus importantes de l'histoire de la Galerie Nelson ont pu voir ce qui a la possibilité de devenir l'une des expositions d'art contemporain les plus controversées depuis que l'*Armory Show* de 1913 a fait venir l'art moderne aux États-Unis²⁶⁹ », écrivent les deux collectionneurs Jack et Constance W. Glenn dans *The Kansas City Star*.

²⁶⁷ COE, Ralph Ted cité dans DAUNER, John T., You Just Walk Right On Into This Art Experience, *The Kansas City Star*, 19 mai 1968, p. 1-E.

²⁶⁸ Mme Wood Arnold citée dans GLUECK, Grace, « Magic Theatre » a Bit of a Miracle, *The New-York Times*, date et page inconnues. Traduction de l'auteure : « "I think we would call it not the magic but the miracle theatre" ».

²⁶⁹ W. GLENN, Jack et Constance, The « Magic Theater », « Letters to the Editors of Arts & Entertainment », *The Kansas City Star*, 16 juin 1968, page inconnue. Traduction de l'auteure : « Some of the largest crowds in the history of the Nelson Gallery have had the opportunity to see what has all the possibilities of becoming one of the most controversial exhibitions of contemporary art since the 1913 Amory Show brought modern art to America ».

À la fin des années 1960, le croisement entre art et technologie devient explicite. Cet intérêt pour les nouvelles technologies, que l'on connaissait déjà avec les Constructivistes et les membres du Bauhaus au début du XX^{ème} siècle – et qui, d'une certaine manière, remonte à Léonard de Vinci – s'élargit avec John Cage qui, dès les années 1940, prône une fusion de l'art et de la vie quotidienne. La technologie dans l'art sensibilise ainsi le public au changement de la société, extrêmement rapide après la Seconde Guerre Mondiale.

Le phénomène qui semble être à l'origine d'une collaboration entre artistes et techniciens est le Festival *Nine Evenings : Theater and Engineering*, présenté en octobre 1966 à New-York, sur le site même de l'exposition *Armory Show* (1913). Organisées par l'artiste Robert Rauschenberg et l'ingénieur Billy Klüver, apparu sur la scène new-yorkaise en tant qu'assistant technicien de Jean Tinguely pour la création de son œuvre autodestructrice *Homage to New-York* (1960), les neuf soirées théâtrales présentent les nouvelles formes d'art possibles grâce à l'apport des technologies. Pourtant, avec plus de 850 heures d'ingénierie, un coût minimum de 100 000 dollars, une trentaine d'ingénieurs des laboratoires Bell Telephone, dix artistes et une audience de plus de 10 000 spectateurs, le festival ne connaît qu'un demi-succès, notamment à cause des nombreuses pannes techniques entre et pendant les performances. Mais si les critiques sont très mauvaises à ce sujet, voire parfois assassines, l'accueil du public est enthousiaste. Et l'événement est fondamental pour les artistes et les techniciens qui apprennent à travailler ensemble et à découvrir les possibilités d'un langage élargi au contact l'un de l'autre. John Cage, Lucinda Childs, Oyvind Fahlström, Alex Hay, Deborah Hay, Steve Paxton, Yvonne Rainer, Robert Rauschenberg, David Tudor et Robert Whitman [fig. 88 à 93], dans leurs spectacles de musique, de danse et de théâtre, souvent alliés à la vidéo, prennent conscience de l'immense potentiel des nouvelles technologies. Ils comprennent ainsi que leurs projets sont désormais irréalisables sans la participation d'équipes multidisciplinaires. Ainsi, dès novembre 1966, Billy Klüver et son collègue l'ingénieur Fred Waldhauer, avec les artistes Robert Rauschenberg et Robert Whitman, fondent ensemble l'organisation *Experiments in Art and Technology*, couramment appelée EAT. Car malgré les critiques virulentes des performances du festival, ils réalisent le besoin de prodiguer aux artistes les moyens technologiques nécessaires à la production de leurs projets, à partir d'un organisme de services qui tisse les liens entre art, technologie et industrie. Klüver énonce ainsi son projet :

« L'objectif de l'EAT est de favoriser par des mesures concrètes la collaboration entre artistes et ingénieurs [...]. Il a été décidé qu'elle fonctionnerait comme une sorte d'"agence matrimoniale" : lorsqu'un artiste se heurte à un problème technique ou veut réaliser un projet technologiquement très pointu, elle le met en relation avec un ingénieur correspondant à ses besoins et prêt à l'aider.

[...] Pourquoi rapprocher ainsi des artistes et des ingénieurs ou techniciens ? L'artiste d'aujourd'hui veut travailler avec les techniques d'aujourd'hui et en faire les matériaux de son art. Et la technologie a besoin de l'artiste ; son approche sensuelle, son autonomie de créateur entièrement responsable de son œuvre sont indispensables au progrès technologique. [...] L'artiste donne un nouveau contenu à la technologie, et permet de redéfinir notre relation à l'environnement technologique. [...] L'ingénieur apporte ses connaissances, son expertise, et donne accès au monde contemporain²⁷⁰ ».

Si l'organisme connaît d'abord un nombre plus important d'artistes que d'ingénieurs pendant la première année, il n'y a pas moins de 3 000 membres à la fin de l'année 1968, équitablement répartis en trente groupes dans le monde entier. Au contact des ingénieurs et des techniciens, les artistes apprennent donc à utiliser les matériaux nouveaux, à travailler avec les nouvelles méthodes mises en place par la technologie, à acquérir de nouvelles connaissances, tirées de la science et de tous ses dérivés, et à utiliser les nouvelles images qui en dépendent²⁷¹.

À une échelle différente, le Centre d'Études Visuelles Avancées que le professeur Gyorgy Kepes fonde à la fin de l'année 1967 à l'Institut de Technologie du Massachusetts (MIT), met également l'accent sur l'activité plus que sur la théorie. Il conçoit son projet comme une sorte d'association pour artistes, avec une mission double : faciliter les projets collectifs qui visent la création d'environnements à échelle monumentale, et soutenir les artistes dans le développement de leurs créations personnelles. Ayant d'abord enseigné à l'École du « Nouveau Bauhaus » à Chicago avant d'arriver au MIT, Kepes croit fermement au rôle social de l'artiste, de plus en plus important à l'ère des nouvelles technologies. Il cherche à provoquer l'absorption de la technologie comme un nouveau moyen artistique, faisant ainsi de l'art une sorte de confluence dans une culture unifiée. Plusieurs projets collectifs aboutissent, avec des artistes tels que Otto Piene, Takis, Jack Burnham et Stan VanDerBeek.

Rapidement, l'idée d'une fusion entre art et technologie n'intéresse plus seulement les artistes et les ingénieurs, mais également les musées Américains, désireux de participer eux aussi à la création des œuvres. En 1967, le Musée d'État du New Jersey à Trenton organise ainsi l'exposition *Focus on Light*, attirant l'attention sur les utilisations picturales et mécaniques de la lumière dans l'art. L'année suivante, c'est l'exposition de Pontus Hulten intitulée *The Machine as Seen at the End of the Mechanical Age* au Musée d'Art Moderne de New-York²⁷² qui remporte tous les succès.

²⁷⁰ Billy Klüver, EAT Remarks by Billy Klüver, *La Sfida del Sistema, Metro 14*, 1968, p. 57. Cité dans LUSSAC, Olivier, *Happening & Fluxus : polyexpressivité et pratique concrète des arts*, Paris, L'Harmattan, 2004, pp. 234 – 235.

²⁷¹ DAVIS, Douglas, *Art and the Future : A History/Prophecy of the Collaboration between Science, Technology and Art*, Londres, Thames and Hudson, 1973, p. 71.

²⁷² L'exposition se tient du 27 novembre 1968 au 9 février 1969.

Ce retour historique sur la machine, de Leonard de Vinci à Jean Tinguely et Robert Rauschenberg, en passant par Carlo Bugatti, lui permet de mettre en valeur les faits d'hommes visionnaires et les réactions qu'ils ont procurées, à n'importe quelle époque, sur l'ensemble de la société. Pour conclure son exposition, il demande à l'EAT d'organiser un concours pour présenter les dernières œuvres technologiques de l'époque, choisies par un jury uniquement constitué de scientifiques et d'ingénieurs. Et pour présenter au public l'ensemble des projets soumis au concours, l'EAT organise une exposition parallèle au Musée de Brooklyn, intitulée *Some More Beginnings : An Exhibition of Submitted Works Involving Technical Material and Processes*²⁷³. D'autres projets d'une telle ampleur se mirent en place ensuite, telle l'exposition *Art and Technology* au Musée d'Art du Comté de Los Angeles, où le commissaire Maurice Tuchman a persuadé plusieurs grandes sociétés industrielles de donner du temps, de l'argent et une assistance technique aux artistes en résidence.

Ainsi, l'exposition *The Magic Theatre* de Kansas City à l'été 1968 s'inscrit dans cet engouement pour une fusion, non plus seulement entre les médias, mais également entre les disciplines artistiques et technologiques. Elle poursuit les idées développées par Billy Klüver et Robert Rauschenberg pour l'EAT, et déploie des moyens exceptionnels qui annoncent les expositions suivantes.

3.2. Le « Théâtre Magique » : d'Hermann Hesse à Ralph Ted Coe

Le titre de l'exposition de Ralph Ted Coe, *The Magic Theatre*, est tiré de la nouvelle *Le Loup des Steppes* écrite en 1927 par l'écrivain allemand Hermann Hesse. L'auteur y raconte l'histoire d'Harry Haller, un homme tiraillé entre un besoin d'isolement – une partie de lui-même qu'il nomme le « Loup des Steppes » – et l'envie d'intégration dans la société, qu'il recherche malgré tout. L'immense douleur qui découle de ces deux forces inconciliables et antagonistes le pousse à devenir suicidaire, sans jamais pourtant réussir à passer à l'acte. Lorsqu'il rencontre Hermine, une sorte de double féminin, il découvre les plaisirs de la vie et sort de son existence recluse pour se confronter à chaque facette de sa personnalité. Et ce parcours initiatique, un thème cher à Hermann Hesse que l'on trouvait déjà dans son roman philosophique *Siddhartha* (1922), l'amène jusqu'au « Théâtre Magique », un lieu tenu secret « réservé aux fous ». Derrière chaque porte de ce petit théâtre, une sorte de labyrinthe aux murs miroitants, se cache un monde onirique qui fait vivre au

²⁷³ L'exposition se tient du 25 novembre 1968 au 5 janvier 1969.

visiteur une expérience tout à fait irréaliste et exceptionnelle. En voici la description de Pablo, un ami saxophoniste qu'Harry Haller rencontre lors des soirées dansantes dans les tavernes :

« "Voici notre théâtre, expliqua Pablo, un théâtre plein de gaieté où vous trouverez, je l'espère, de nombreuses occasions de vous amuser" [...]. "Mon petit théâtre possède autant de portes que vous le désirez : dix, cent ou mille, et derrière chacune d'elles vous attend exactement ce que vous cherchez. C'est une charmante galerie d'images, cher ami, mais il ne vous servirait à rien de la parcourir dans l'état où vous êtes. Vous seriez entravé et aveuglé par ce que vous avez coutume d'appeler votre personnalité. Vous avez sans aucun doute deviné depuis longtemps que le dépassement du temps, l'affranchissement de la tutelle du réel (ou quels que soient les noms que vous donnez à votre désir) ne représentent rien d'autre que votre désir de vous libérer de cette soi-disant personnalité. Celle-ci est une prison dans laquelle vous demeurez enfermé. Si vous pénétrez dans le théâtre tel que vous êtes, vous verriez tout avec les yeux de Harry, à travers les vieilles lunettes du Loup des Steppes. Vous êtes donc invité à vous débarrasser de celles-ci et à laisser gentiment votre très honorable personnalité au vestiaire où elle sera remise à votre disposition dès que vous le souhaiterez. L'agréable soirée dansante à laquelle vous venez de participer ; le *Traité sur le Loup des Steppes* ; et enfin le petit stimulant que nous venons de prendre vous auront, sans doute, suffisamment préparé [...]"²⁷⁴ ».

De cette manière, Harry Haller va de porte en porte, participant ainsi à une « Grande chasse aux automobiles », puis se confrontant à un homme sage dont l'inscription à l'entrée de la pièce disait « Comment construire sa personnalité. Succès garanti ». C'est ce voyage mental – « une subtile analyse psychologique à couper le souffle²⁷⁵ » comme le disaient Timothy Leary et Ralph Metzner – qui, dans les années 1960, devient une sorte de guide pratique à l'expérience psychédélique. Car si Hermann Hesse ne nomme aucune drogue de façon explicite, il est cependant très clair pour ces deux auteurs spécialistes qu'il « décrit une expérience psychédélique, une perte de soi due à la prise de drogue, un voyage dans le monde intérieur²⁷⁶ ».

C'est donc à partir de cette même idée de « Théâtre Magique » que Ralph Ted Coe fonde le propos de son exposition, un labyrinthe d'expériences dont le parcours initiatique permet au

²⁷⁴ Hermann Hesse, *Le Loup des Steppes* [1927], trad. Alexandra Cade, Paris, Calmann-Levy, 2004, p. 256.

²⁷⁵ Timothy Leary et Ralph Metzner, Hermann Hesse : Poet of the Interior Journey, *Psychedelic Review*, vol. 1, n° 2, automne 1963, p. 171. Traduction de l'auteure : « A breathtakingly subtle psychological analysis ».

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 172. Traduction de l'auteure : « It seems clear that Hesse is describing a psychedelic experience, a drug-induced loss of self, a journey to the inner world ».

visiteur de s'ouvrir progressivement à un autre soi, dont la découverte n'est désormais possible que par l'alliance de l'esthétique et de la physique. Dans son texte introductif, il dit :

« [*The Magic Theatre*] ne présente aucune réalité. Ce n'est qu'une succession de messages savamment distillés dans un système de valeurs toujours en évolution, que l'on pourrait qualifier de flux et de reflux ; ce sont des ondes impondérables, des forces dynamiques variées, des images destinées à bombarder littéralement l'esprit²⁷⁷ ».

Grâce aux huit expériences esthétiques et sensorielles, le visiteur de l'exposition est ainsi conduit au bout d'une sorte de catharsis. Car selon Ralph Ted Coe, il doit désormais expérimenter l'art, le vivre spirituellement et le percevoir continuellement²⁷⁸, lui donnant ainsi un rôle presque plus important que celui de l'artiste. Et pour comprendre l'expérience psychique qu'il découvre à l'intérieur du *Time-Lag Accumulator* de Terry Riley, il est nécessaire de retracer son parcours du début à la fin de l'exposition, en suivant l'ordre des lettres indiqué par le plan [fig. 94]²⁷⁹.

Charles Ross, *Wall of Prisms*

L'exposition débute avec l'œuvre *Wall of Prisms* de Charles Ross [fig. 95 à 97], sorte de prologue mais aussi d'épilogue du « Théâtre Magique », située au centre du hall Kirkwood dans l'entrée du musée. Elle est peut-être la plus traditionnelle des œuvres exposées, dans le sens où sa forme se rapproche davantage de la sculpture, au contraire des environnements architecturaux du reste de l'exposition. Avec quarante-huit prismes d'acrylite remplis d'eau spécialement distillée, logés dans du plastique, l'artiste réalise ici un mur à différentes positions possibles, où la réflexion et la réfraction « prolong[ent] [...] l'expérience visuelle par un voyage concentrique dans l'espace prismatique²⁸⁰ ». Elle met ainsi au défi la perception du visiteur qui, face à son immobilité, voit sa propre image se transformer lorsqu'il se déplace de quelques pas.

Stephen Antonakos, *Walk-On Neon*

L'œuvre suivante, *Walk-On Neon* de Stephen Antonakos [fig. 98 et 99], est une plate-forme de douze panneaux d'aluminium soudés, recouverte d'un pont de verre renforcé sous lequel sont logés des tubes de nylon multicolores. Au centre, un faisceau de tubes de néon surgit, formant ainsi une

²⁷⁷ Ralph Ted Coe cité dans BANTEY, Bill et SAINT-MICHEL, Françoise (éd.), [Exposition. Montréal, Musée des Beaux-Arts. 2 septembre – 5 octobre 1969], *Le Théâtre Magique*, Catalogue d'exposition, Montréal, [s.n.], 1969, p. 9.

²⁷⁸ *Loc. cit.*

²⁷⁹ Les articles critiques de l'époque qui retracent le parcours de l'exposition se fondent également sur cet ordre alphabétique.

²⁸⁰ Ralph Ted Coe cité dans BANTEY, Bill et SAINT-MICHEL, Françoise (éd.), *op. cit.*, p. 20.

sorte de fontaine de lumières. Les couleurs changent progressivement, à partir d'un programme dont les séquences peuvent durer jusqu'à une demi-heure. Un très long travail de soudure et de courbure des néons a donc été mis en place avec les industries locales, ainsi que pour la création de compteurs aux temps de séquençage spéciaux, impossibles à trouver dans le commerce pour des durées aussi longues. Cette œuvre marque la véritable entrée du « Théâtre Magique », elle est le pont qui « traverse la frontière entre la réalité apparente et les abords de l'orientation mentale. [...] L'ayant franchi, le visiteur devrait atteindre l'état créateur et être prêt à expérimenter les aspects psychiques suivants²⁸¹ ».

James Seawright, *Electronic Peristyle*

Et c'est chose faite lorsqu'il arrive au cœur de l'exposition, dans l'*Electronic Peristyle* de James Seawright [fig. 100 et 101], « centre de contrôle symbolique du Théâtre²⁸² ». Au milieu de douze colonnes recouvertes de formica noir, placées à intervalles réguliers autour d'une grande plate-forme en bois et en acier, s'élève un mât au-dessus duquel gît un globe en acrylique transparent. Il abrite un cerveau électronique qui transmet des signaux à chacune des colonnes, qui elles-mêmes contiennent des tableaux de contrôle régissant des sons et des lumières, tous fabriqués à Kansas City. En entrant et en se déplaçant sur la plate-forme, le visiteur vient interrompre ce circuit. Il endosse ainsi un rôle de « créateur », en décidant lui-même de la gestion du flux électrique de l'œuvre. Ralph Ted Coe parle ici d'un « jardin synthétique pour la culture des sens de la perception », « une sorte de perfection dans l'extension à travers l'espace visuel²⁸³ ».

Stanley Landsman, *Walk-In Infinity Chamber*

Le visiteur pénètre ensuite dans l'œuvre souvent décrite comme étant la plus déstabilisante : *Walk-In Infinity Chamber* de Stanley Landsman [fig. 102 et 103]. Il est ici prié de retirer ses chaussures pour ne pas endommager le sol, entièrement vitré. À l'intérieur, dans un cube de presque deux mètres d'arête – où il n'est possible de rentrer que deux par deux –, il fait « l'expérience complète de l'infini » et « saute d'emblée dans la quatrième dimension²⁸⁴ ». La cellule est construite à partir d'une double paroi, où le mur extérieur supporte un miroir percé de 6 000 trous, dans chacun desquels est installée une minuscule ampoule. Et ce que le visiteur perçoit, c'est la multiplicité du renvoi des lumières entre le miroir réfléchissant et la cloison intérieure en miropane (miroir

²⁸¹ Ralph Ted Coe cité dans BANTEY, Bill et SAINT-MICHEL, Françoise (éd.), *op. cit.*, p. 12.

²⁸² *Ibid.*, p. 17.

²⁸³ *Loc. cit.*

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 15.

transparent). Sans distinguer le sol du plafond et des murs, il perd ici tous ses repères spatiaux pour avoir l'impression d'être perdu au milieu de nulle part dans la nuit étoilée.

Howard Jones, *Sonic Games Chamber*

Avec *Sonic Games Chamber* d'Howard Jones [fig. 104 et 105], le visiteur fait ensuite l'expérience du son. Dans une salle obscure d'environ cinq mètres carré, chaque mur est doté d'une unité de sonorisation en aluminium, éclairée par une source lumineuse située en hauteur. Le visiteur passe alors d'une zone de silence à une zone dite « active », où les palpeurs des unités sonores produisent des sons en fonction du déplacement de son corps dans l'espace. « Phoniquement contrôlé²⁸⁵ », il devient donc l'objet d'un jeu sonore, où les sons diffusés par des haut-parleurs fixés au plafond varient entre des fréquences très basses et des cris très aigus, parfois inaudibles.

Terry Riley, *Time-Lag Accumulator*

Avec son *Time-Lag Accumulator*, aussi connu sous le nom des *Chambres de Riley* [fig. 106 à 111], Terry Riley propose également une expérience sonore « contrôlée », mais dont l'interaction est sensiblement différente puisqu'il s'agit d'abord d'une expérience collective. Le visiteur est invité à pénétrer par l'une des seize portes en verre dans une petite architecture octogonale. D'un point de vue formel, elle peut donc rappeler le concept de « Théâtre Magique » d'Hermann Hesse, où la multiplicité des portes miroitantes perd son visiteur dans un dédale sans fin. Ici, huit petites alcôves, réalisées à partir de panneaux de plastique Mylar tendus sur une ossature d'aluminium, sont disposées en anneau autour d'une même pièce centrale. Grâce à un système d'amplis, de magnétophones et de haut-parleurs installés au sommet de la structure [fig. 108], les discussions et les sons émis par les visiteurs dans n'importe quelle pièce sont enregistrés sur bande magnétique et diffusés avec un décalage d'environ deux minutes dans une autre pièce. D'après le schéma que Terry Riley réalise avec les ingénieurs et l'architecte chargé du projet Ron Steinhilber [fig. 109], l'enregistrement et la diffusion des sons forment un véritable jeu de chassé-croisé. Les sons émis dans les pièces 1, 5 et 9 et 2, 4 et 7 sont respectivement diffusés avec un léger décalage dans les salles 2, 4 et 8 et 1, 6 et 3. Et ceux enregistrés dans les pièces 3, 6 et 8 sont directement diffusés dans les salles 5 et 7. L'accumulation sonore progressive, qui dépend du temps de décalage variable et du nombre de personnes présent à l'intérieur de l'œuvre, crée ainsi un brouillage auditif. À cela s'ajoute des lumières stroboscopiques, proches de celles utilisées dans les discothèques, et des changements de degré dans la transparence du plastique Mylar qui permettent au visiteur

²⁸⁵ Ralph Ted Coe cité dans BANTEY, Bill et SAINT-MICHEL, Françoise (éd.), [Exposition. Montréal, Musée des Beaux-Arts. 2 septembre – 5 octobre 1969], *Le Théâtre Magique*, Catalogue d'exposition, Montréal, [s.n.], 1969, p. 18.

d'avoir des visions rapides de l'environnement. « Sonorité et transparence se fond[ent] ainsi en un seul et même concept²⁸⁶ », plongeant le visiteur dans un environnement d'images réfléchies, à la fois visuelles et acoustiques. Dans une architecture isolée du monde extérieur, il expérimente la répétition à la fois visuelle (par le jeu de reflet des plastiques Mylar) et auditive de sa personne, en se confrontant également à celle des autres. Et ce qu'il retient en sortant, c'est que sa conversation casuelle est transformée en une « conscience réactivée²⁸⁷ », comme si sa parole était créatrice de l'œuvre.

Robert Whitman, *Vibrating Mirror Room*

Le visiteur pénètre ensuite dans la pièce de Robert Whitman, *Vibrating Mirror Room* [fig. 112]. Dans une salle sombre aux rideaux tirés à chaque extrémité, il se retrouve entre deux murs faiblement visibles. Tous deux supportent des miroirs en plastique Mylar tendu, qui vibrent au rythme de fréquences programmées par un mécanisme à oscillation et une pompe à vide. Ainsi, le visiteur est face à sa propre image, qui se disloque progressivement. Et d'après Ralph Ted Coe, l'œuvre est un véritable « voyage à travers le temps vers une période qui nous précède ». Car « psychologiquement, pénétrer dans cette salle ressemble beaucoup à un retour dans la matrice, dans laquelle on entrevoit notre propre pré-existence²⁸⁸ ».

Boyd Mefferd, *Strobe-Lighted Floor*

Le parcours s'achève avec l'environnement cinétique *Strobe-Lighted Floor* de Boyd Mefferd [fig. 113 et 114]. Dans une galerie entièrement obscure, le visiteur est ici invité à marcher sur un plancher peu élevé et tapissé, où des panneaux de plastique translucide y sont régulièrement espacés. Dessous, des ampoules s'illuminent de manière aléatoire, en fonction de ses déplacements. « [Ces] carrés de lumière colorée subsistent [ainsi] sur [sa] rétine et semblent avancer vers les indéfinissables étendues de l'espace²⁸⁹ ».

Le discours de Ralph Ted Coe prolonge ainsi celui d'Hermann Hesse. En adaptant son concept de « Théâtre Magique » à l'ère de la technologie, il offre aux visiteurs une succession d'expériences psychiques et physiques. Après avoir franchi le pont de Stephen Antonakos, sorte de métaphore de la perte de personnalité d'Harry Haller avant de pénétrer dans les galeries du théâtre, le spectateur se prête au jeu de la transformation en interagissant avec les œuvres à la fois

²⁸⁶ Ralph Ted Coe cité dans BANTEY, Bill et SAINT-MICHEL, Françoise (éd.), *op. cit.*, p. 13.

²⁸⁷ *Loc. cit.*

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 16.

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 19.

avec son corps et son esprit. Qu'il soit passif²⁹⁰ ou actif²⁹¹, l'ensemble des environnements lui fait donc vivre une expérience totale, visuelle, auditive, souvent corporelle et toujours mentale, que la presse s'est empressée de décrire comme un voyage sans drogues à travers le temps. Il « dissout les fonds de la mémoire et de l'identité, brouille les frontières qui séparent la réalité de l'illusion, et renvoie momentanément le visiteur à son psychisme primitif²⁹² », « une période avant laquelle nous sommes²⁹³ ».

Parmi tous ces environnements, le *Time-Lag Accumulator* de Terry Riley semble marquer une étape importante dans le parcours. De la même manière que pour le mur de Charles Ross et l'environnement aux vibrations miroitantes de Robert Whitman, l'image du visiteur (visuelle ou auditive) devient elle-même médium artistique. Mais ce qu'ajoute Terry Riley, c'est l'idée d'un monde sans fin, un véritable labyrinthe psychique où le visiteur, en plus de se perdre dans un mini-dédale aux pièces miroitantes, se confronte non plus seulement à un psychisme passé mais à la réactivation sonore continue de son propre moi. Tant qu'il parle et émet des sons, le visiteur existe en tant qu'entité du futur, qui devient ensuite une entité du passé réactivée dans le présent. Par ce jeu de boucles temporelles, il explore ainsi une nouvelle manière de se concevoir et de s'appréhender en tant que sujet.

3.3. Vers un labyrinthe du soi : une étude historique des Chambres de Riley

À la fin de l'année 1967, lorsque Terry Riley est contacté par Ralph Ted Coe pour le projet d'exposition, il n'a encore qu'une vague idée de son installation. C'est seulement lorsqu'il rencontre l'architecte Ron Steinhilber de Kansas City qu'il prend conscience du pouvoir immersif et déstabilisant que pourrait avoir une extension tridimensionnelle de son concept de *Time-Lag Accumulator*.

« Quand on m'a demandé de créer une œuvre pour *Magic Theatre Show*, j'y ai vu l'occasion de faire partager au public quelque chose de l'expérience d'un musicien lorsqu'il joue par l'intermédiaire d'un dispositif de retard acoustique. J'ai donc imaginé une sorte de minilabyrinthe,

²⁹⁰ État du visiteur qui correspond aux œuvres de Charles Ross, Stephen Antonakos, Stanley Landsman et Robert Whitman.

²⁹¹ État du visiteur qui correspond aux œuvres de James Seawright, Howard Jones, Terry Riley et Boyd Mefferd.

²⁹² *Transistorized Tunnel of Light*, *Time*, 7 juin 1968, p. 74. Traduction de l'auteure : « [...] a trip that will dissolve the floors of memory and identity, becloud the boundaries separating reality and illusion, return the traveler momentarily to his primal psychic self [...] ».

²⁹³ Ralph Ted Coe, *The Magic Theatre*, Kansas City, The Circle Press, 1970, p. 228. Cité dans GORDON, Alastair, « Infinity Machines » dans *Spaced out : radical environments of the psychedelic sixties*, New-York, Rizzoli International, 2008, p. 44. Traduction de l'auteure : « [...] a period before we were ourselves ».

comparable à l'équivalent acoustique d'un "palais des miroirs", mais en y ajoutant un élément de décalage sonore²⁹⁴ ».

En faisant du visiteur l'acteur principal du *Time-Lag Accumulator*, Terry Riley conclut toute une partie de sa pensée artistique, fondée sur la participation active de l'auditeur. Si elle était jusque-là très implicite dans la construction acoustique de sa musique, laissant peut-être même la possibilité d'entendre les enchevêtrements sonores à des oreilles expertes seulement, elle devient désormais incontournable et accessible à tous. Ce jeu sonore qu'offre Terry Riley, réalisé grâce aux moyens d'une entreprise de portes-cadres de la région et d'une aide importante d'ingénieurs pour le matériel électrique et acoustique, devient ainsi une œuvre phare de l'exposition, mais aussi de sa carrière. Ralph Ted Coe la décrit lui-même comme un « présage fascinant pour l'art du futur²⁹⁵ », où les talents d'un compositeur deviennent « aussi valides que ceux d'un artiste visuellement entraîné²⁹⁶ ». Elle illustre ainsi le propos même de la pensée artistique des années 1960, pour laquelle l'artiste n'est plus seulement compositeur, danseur, comédien, peintre ou sculpteur, mais un artiste total qui élargit ses frontières pour aller vers un discours *intermedia* et interdisciplinaire.

En resituant le *Time-Lag Accumulator* de Terry Riley dans son époque, on s'aperçoit que son concept de réactivation sonore, forme de répétition, est une sorte de transmutation du processus d'écho visuel ouvert vers l'infini. On imagine en effet que la sensation auditive qu'expérimente le visiteur, si on la transforme en expérience visuelle, correspond à la sensation d'infini que procure *Walk-In Infinity Chamber* de Stanley Landsman, et des environnements de Yayoi Kusama quelques années auparavant. Avec son œuvre *Infinity Mirror Room* (1965) [fig. 115], elle multiplie l'image du visiteur grâce à un jeu de renvoi entre miroirs. Et de la même manière que dans le *Time-Lag Accumulator* de Terry Riley – qui, bien qu'il ne s'agisse pas de l'élément fondateur de l'œuvre, est également construit sur un jeu de reflet visuel –, le visiteur se perd facilement. Qu'il soit auditif ou visuel, l'écho est donc principe de déstabilisation. Mais dans cette forme d'anéantissement du soi par la multiplicité, Terry Riley ajoute une sorte de mécanisme de contrôle, où le visiteur qui endosse le rôle d'acteur est d'autant plus déstabilisé lorsqu'il comprend qu'il ne

²⁹⁴ Terry Riley cité dans RASPAIL, Thierry (éd.), [Exposition. Lyon, Biennale de Lyon. 14 septembre – 31 décembre 2005], *Expérience de la durée*, Catalogue d'exposition, Paris, Paris Musées, 2005, p. 236.

²⁹⁵ Ralph Ted Coe cité dans DAUNER, John T., You Just Walk Right On Into This Art Experience, *The Kansas City Star*, 19 mai 1968, p. 1-E. Traduction de l'auteure : « *A fascinating portent for the future of art [...] is the fact that Riley is not an artist but a composer* ».

²⁹⁶ *Id.*, cité dans BANTEY, Bill et SAINT-MICHEL, Françoise (éd.), [Exposition. Montréal, Musée des Beaux-Arts. 2 septembre – 5 octobre 1969], *Le Théâtre Magique*, Catalogue d'exposition, Montréal, [s.n.], 1969, p. 13.

peut que rarement réécouter ses propres paroles prononcées dans une des alcôves. Sans connaître le temps de décalage variable, ni la pièce dans laquelle elles sont ensuite diffusées, il reste frustré à l'idée de ne pouvoir entendre que les paroles de ses voisins.

C'est ce même « sentiment troublant d'être proscrit de son expérience du moi habituelle et de courir après soi-même sans aucun espoir de réussir à se rattraper²⁹⁷ » que Bruce Nauman expérimente dans ses installations vidéo, quelques mois seulement après la réalisation du *Time-Lag Accumulator* de Terry Riley. Sur le même principe que son œuvre *Live-Taped Video Corridor* (1969) [fig. 116] – où le visiteur qui pénètre un long couloir étroit pour atteindre des moniteurs se retrouve face à sa propre image, filmée de dos depuis l'entrée du couloir –, l'installation *Going Around the Corner Piece* (1970) [fig. 117] transforme l'image du visiteur en nouveau médium artistique. Là où Terry Riley fait de l'enregistrement acoustique un moyen pour déstabiliser le visiteur et lui faire vivre une expérience psychique, il utilise la vidéo-surveillance pour observer le comportement d'un individu à travers sa marche. Celui-ci est invité à longer les murs d'un rectangle fermé, devenant ainsi la proie des caméras qui se trouvent en hauteur à chaque angle, et dont l'image est retransmise en noir et blanc sur un moniteur posé directement au sol à l'angle suivant. Il se voit ainsi constamment de dos en train de tourner à l'angle, et plus il se rapproche d'un moniteur, plus son image diminue. Par cette installation expérimentale, Bruce Nauman souhaite ainsi exprimer « le caractère inéluctable mais aussi destructeur de l'(auto)observation ». « L'homme est [ici] chasseur et chassé de son propre moi : un cercle vicieux²⁹⁸ ». Mais de la même manière qu'avec le principe du *Time-Lag Accumulator* où la répétition continue crée un effet hypnotique, propre à la conscience d'un nouveau soi dans l'expérience psychédélique, la boucle sans fin effectuée par le visiteur lui permet de détendre son esprit pour « ouvrir la scène intérieure²⁹⁹ ». Avec l'enregistrement et la diffusion du son et de l'image, Terry Riley et Bruce Nauman, chacun à leur manière, rejoignent ainsi l'idée de l'écrivain argentin du XX^{ème} siècle Jorge Luis Borges selon laquelle « dans un labyrinthe on ne se perd pas, [mais] on se trouve³⁰⁰ ».

Quelques années après, le principe de retard temporel de Terry Riley résonne encore dans les discours artistiques. Il est appliqué à l'image en tant que principe de déstabilisation par le dispositif décalé de la représentation du soi. En 1974, l'artiste Dan Graham réalise une dizaine d'installations vidéo génériquement intitulées *Time Delay Room. Present Continuous Past(s)* [fig. 118 et 119] est la première du genre et constitue le modèle d'un jeu de l' « expérience spatio-temporelle de

²⁹⁷ Gaby Hartel, trad. Émile Benoit, dans VAN ASSCHE, Christine (dir.), *Collection nouveaux médias, installations : la collection du Centre Pompidou, Musée national d'art moderne*, Paris, Éditions du Centre Georges-Pompidou, 2006, p. 210.

²⁹⁸ *Loc. cit.*

²⁹⁹ *Ibid.*, p. 213.

³⁰⁰ Jorge Luis Borges cité par Gaby Hartel, *ibid.*, p. 213.

soi³⁰¹ ». Dans une salle partiellement recouverte de miroirs, le visiteur est filmé par une caméra et son image est diffusée sur un moniteur huit secondes plus tard. Il devient donc simultanément « sujet et objet de perception³⁰² ». Voici ce qu'écrit Dan Graham dans le descriptif de son œuvre :

« Les miroirs reflètent le temps présent. La caméra vidéo enregistre ce qui se passe immédiatement devant elle et tout ce qui est reflété dans le mur-miroir opposé. L'image vue par la caméra (reflétant toute la pièce) apparaît huit secondes plus tard dans le moniteur vidéo. Si le corps d'un spectateur n'obstrue pas directement la vision que l'objectif a du miroir d'en face, la caméra enregistre le reflet de la pièce et l'image reflétée du moniteur (qui montre l'instant enregistré huit secondes auparavant). Une personne regardant le moniteur voit sa propre image huit secondes avant et le reflet du moniteur dans le miroir encore huit secondes plus tôt, ce qui fait seize secondes dans le passé. [...] Une infinie régression de continuums temporels à l'intérieur de continuums temporels (toujours séparés par des intervalles de huit secondes) à l'intérieur de continuums temporels est ainsi créée³⁰³ ».

Le titre peut ainsi avoir plusieurs significations. S'agit-il d'un présent continuellement passé, d'un passé ou de passées continuellement présent(s), d'un présent continuellement présent dans le passé ou encore d'un passé ou de passé(s) continuellement passés dans le présent³⁰⁴ ? Car Dan Graham cherche ici à exprimer non pas seulement toutes les possibilités perceptives du temps et de l'espace, mais également le vécu spatio-temporel du visiteur lui-même, comme s'il souhaitait le faire entrer dans un « autre soi-même³⁰⁵ ». En plus du principe d'accumulation – cher à Terry Riley – qui brouille la traditionnelle perception du spectateur pour lui faire découvrir de nouvelles approches sensorielles, l'artiste adapte également l'idée d'*histoire*, que Terry Riley développe par la diffusion dans le futur d'un moment passé. Une fois qu'il a compris le principe de réactivation continue, le visiteur-acteur peut en effet anticiper son futur qui, une fois présent, ne fera que refléter son passé. Et cette représentation infinie d'un soi passé, qu'il soit sonore chez Terry Riley ou visuel chez Dan Graham, s'accompagne aussi de l'expérience d'autrui, en tant que partie intégrante de l'œuvre. Là où le visiteur du *Time-Lag Accumulator* entend les paroles de son voisin d'alcôve alors qu'il s'attend à entendre ses propres mots – endossant ainsi un rôle de voyeur en plus de celui d'acteur –, celui qui observe le visiteur de *Present Continuous Past(s)* devient immanquablement,

³⁰¹ Jacinto Lageira dans VAN ASSCHE, Christine (dir.), *op. cit.*, p. 149.

³⁰² *Ibid.*, p. 148.

³⁰³ Dan Graham, *Video Architecture-Television*, Halifax / New-York, The Press of the Nova Scotia College of Art & Design / New-York University Press, 1979, p. 7. Traduction de Jacinto Lageira, *ibid.*, p. 148.

³⁰⁴ Jacinto Lageira, *ibid.*, p. 148.

³⁰⁵ *Ibid.*, p. 149.

par le jeu de renvoi entre la caméra, le miroir et le moniteur, le second personnage de ce spectacle pris entre le direct et le différé.

En 2003, à la demande de Richard Castelli, commissaire de l'exposition *Cinéma du Futur* à Lille (2004), Terry Riley construit une nouvelle version du *Time-Lag Accumulator*, intitulée *Expérience sonore : Time-Lag Accumulator II* [fig. 120 et 121]. Dans une structure agrandie et modifiée, où les pièces intérieures sont plus vastes et les effets de réflexion plus spectaculaires, le principe de décalage temporel est désormais adapté aux technologies numériques. Un microphone et un haut-parleur sont installés dans chaque pièce, et les retards sont produits et paramétrés par un programme informatique. Grâce à cette avancée technologique, il est possible de créer des variations de couches sonores virtuellement illimitées, désorientant ainsi davantage le visiteur. D'autant plus que l'entrée et la sortie s'effectuent désormais par la même porte, qu'il est difficile de retrouver une fois à l'intérieur de l'œuvre. Le *Time-Lag Accumulator II* de Terry Riley, par la nature de son fonctionnement et l'influence qu'elle eut sur les musiciens (Brian Eno, Robert Fripp) comme sur les artistes plasticiens des années 1970, est une œuvre phare de la culture « artistico-technologique » des années 1960. Elle a été acquise en 2005 par le Musée d'Art Contemporain de Lyon, et exposée la même année dans *Expérience de la durée* (huitième Biennale de Lyon).

ÉPILOGUE

En 1969, peu de temps après son concert à l'Electric Circus du 14 avril, Terry Riley décide de retourner vivre sur la Côte Ouest des États-Unis. Il souhaite retrouver ses racines en Californie, et s'éloigner de la ville de New-York, sans doute devenue médiatiquement trop oppressante dans son travail. Ayant l'impression d'être arrivé au bout de quelque chose, avec une musique désormais reconnue internationalement et un public de plus en plus important, il se retire sur ses terres natales avec l'envie de commencer une nouvelle carrière.

À San Francisco, il est sollicité par la Fondation Dilexi de James Newman pour réaliser une vidéo expérimentale avec le sculpteur minimaliste Arlo Acton. Cherchant à « donner plus de liberté aux artistes, à atteindre un grand public et à faire de l'art une partie fondamentale de la vie quotidienne³⁰⁶ », la Fondation Dilexi collabore depuis 1968 avec la station publique de télévision de San Francisco KQED, afin d'établir une série de programmes pour la télévision, une sorte de « galerie virtuelle ». La vidéo *Music with Balls*³⁰⁷ [fig. 122] que Terry Riley réalise avec Arlo Acton et John Coney, directeur-producteur de KQED-TV, inonde le spectateur avec des informations simultanées auditives, visuelles et cinétiques, faisant d'elle une « synthèse dialectique d'énergies non-verbales qui frappe profondément la conscience [...]»³⁰⁸. Assis derrière son appareillage, Terry Riley joue une version de *Poppy Nogood and the Phantom Band*, tandis que les sphères d'Arlo Acton – dans lesquelles ont été placés des haut-parleurs – se balancent régulièrement, faisant ainsi tourbillonner la musique hypnotique dans l'espace vide. Avec cet « alliage synesthésique³⁰⁹ », comme le décrit Gene Youngblood en 1970, Terry Riley fait résonner sa musique électroacoustique à travers le nouveau médium artistique qu'est la vidéo, en pleine expansion à la fin des années 1960. Et ce dialogue avec le cinéma expérimental se poursuit jusqu'au milieu des années 1970, en particulier avec les films *Matrix III* (1972) de John Whitney

³⁰⁶ James Newman cité dans YOUNGBLOOD, Gene, *Expanded Cinema*, New-York, E.P. Dutton & Co., 1970, p. 292. Traduction de l'auteur : « [...] with the purpose of "allowing more freedom for the artist, reaching a general audience and making art an organic part of day-to-day life" ».

³⁰⁷ Il est possible de voir un extrait de la vidéo en ligne : <http://www.videoout.ca/catalog/music-balls>

³⁰⁸ Gene Youngblood, *op.cit.*, p. 293. Traduction de l'auteur : « *Music with Balls is a dialectical synthesis of nonverbal energies that strikes deep into the [...] conscious* ».

³⁰⁹ *Loc. cit.* Traduction de l'auteur : « *It was the work of three men whose separate disciplines meshed in synaesthetic alloy* ».

[fig. 123] et *Crossroads* (1976) de Bruce Conner [fig. 124], pour lequel il réalise la bande-son avec le compositeur Patrick Gleeson. Sur les vingt-trois séquences de tir de la même explosion, conduite sur l'atoll de Bikini durant l'été 1946 dans un programme d'essais nucléaires de l'armée américaine, leur musique minimaliste et apaisante fait de la destruction une sorte de « cosmique sublime³¹⁰ ».

Puis très vite après son retour en Californie, Terry Riley se produit de moins en moins dans les espaces publics pour s'immerger dans la musique indienne. Déjà à la fin des années 1960, il commence à se familiariser avec la musique du célèbre chanteur et professeur de rāga Pandit Prân Nath en écoutant les enregistrements de son disciple Shyam Bhatnagar. Et lorsque La Monte Young annonce à son ami qu'il aimerait venir sur la Côte Ouest pour faire une série de concerts avec le grand maître – arrivé depuis peu à New-York –, Terry Riley s'empresse d'organiser leur tournée à Los Angeles, à San Francisco et au Mills College (Oakland) à partir de janvier 1970. Pour Terry Riley, écouter Pandit Prân Nath chanter, c'est comme « écouter John Coltrane, ce grand pouvoir spirituel³¹¹ ». Il se souvient :

« Il a toujours dit que la première leçon était de plonger dans le timbre. Vous êtes dans le timbre et le timbre est en vous. Pour vraiment ressentir, lorsque vous chantez, que vous êtes cette note. Il y a là une dimension physique. Ce fut important pour moi, car c'était quelque chose dont je m'approchais par ailleurs³¹² ».

Devenu son disciple avec La Monte Young, Terry Riley et sa famille quittent la Californie en septembre 1970 pour aller vivre six mois à New Delhi, dans le domicile de Pandit Prân Nath. Rejoint trois mois plus tard par La Monte Young et Marian Zazeela, ils apprennent ensemble à jouer du tabla et à chanter dans le style Kirana³¹³. Ils y retournent à plus reprises par la suite [fig. 125], et accompagnent Pandit Prân Nath dans plusieurs concerts en Inde et à l'étranger, jusqu'à sa mort en 1996.

Souhaitant consacrer le reste de sa vie à cette musique, qu'il considère lui-même comme une renaissance dans sa pratique artistique, Terry Riley expose rapidement son projet à Pandit Prân

³¹⁰ Site du MoMA de New-York : http://www.moma.org/visit/calendar/film_screenings/19131

³¹¹ Terry Riley, entretien avec Edward Strickland, dans STRICKLAND, Edward, *American Composers : Dialogues on Contemporary Music* [1987], Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press, 1991, p. 118. Traduction de l'auteure : « *It was very much like hearing Coltrane, this great spiritual power* ».

³¹² *Id.*, cité dans TOOP, David, « États altérés 3 : monde cristallin » dans *Ocean of sound : ambient music, mondes imaginaires et voix de l'éther*, [S.I.], L'Éclat, 2000, p. 199.

³¹³ Le Kirana Gharana est une école de musique indienne, dont la pensée et le style remonte au XIII^{ème} siècle.

Nath. Pourtant, celui-ci lui conseille de ne pas abandonner sa propre tradition musicale et de développer parallèlement ces deux formes de musique. Il devient donc chanteur et professeur de rāga au Mills College (Oakland) à partir de septembre 1971, et consacre le reste de son temps à l'improvisation solo au clavier. Formulant ses idées en tête, sans jamais les écrire, « un peu comme les Indiens composent³¹⁴ » dit-il, il développe une musique improvisée, essentiellement fondée sur le principe d'intonation juste découvert auprès de La Monte Young dans *Le Théâtre de la Musique Éternelle*. Influencé par l'ancienne culture perse, avec laquelle il se sent en étroite connexion, il compose ainsi *Persian Surgery Dervishes* en 1971 [éc. 19] sur le même principe que ses *Keyboard Studies*. Ses deux interprétations – enregistrées le 18 avril 1971 à l'Institut de Technologie de Californie à Los Angeles pour l'une, et le 24 mai 1972 au Théâtre de la Musique à Paris pour l'autre – « ouvr[ent] la sensibilité occidentale au charme [des] figures sonores [qui se répètent] sur de longs espaces temps », sans d'autre but « que d'hypnotiser l'auditeur afin de ramener sa perception à un état d'innocence³¹⁵ » – comme l'écrit le critique musical français Daniel Caux pour le texte du vinyle sorti en 1972 [fig. 126].

Durant les années qui suivent, Terry Riley poursuit ainsi son travail loin du succès médiatique et populaire qu'il connaît à la fin des années 1960. Il partage son temps entre l'enseignement et la méditation musicale, qu'il expérimente chaque jour pendant des heures devant son clavier. Retiré dans son ranch Shri Moonshine dans les montagnes de la Sierra Nevada en Californie, il se fait très discret et approfondit ses connaissances dans les musiques indiennes et orientales, une sorte de retraite spirituelle nécessaire, un nouveau départ après l'excitation culturelle des années 1960.

³¹⁴ Terry Riley cité dans LELONG, Stéphane, « Entretien avec Terry Riley » dans *Musique nouvelle, à la découverte de 24 compositeurs*, Paris, Ballan, 1996, pp. 322 – 323.

³¹⁵ Daniel Caux, notes, *Persian Surgery Dervishes* – Disque Vinyle, Shandar, 1972.

CONCLUSION

Naît d'un besoin de changement radical, l'œuvre de Terry Riley dans les années 1960 témoigne du renouveau artistique que connaissent les États-Unis. D'abord influencé par la musique sérielle, courant musical dominant à la fin des années 1950, par le principe d'indétermination cagien qu'il découvre avec son ami La Monte Young dès 1959, et des recherches sonores qu'ils mènent ensemble à Berkeley et à Kentfield à la même période, Terry Riley développe une musique répétitive hautement disciplinée. L'expérience qu'il fait des psychotropes, entre la fin de la Beat Generation et les débuts d'une époque psychédélique, lui procure une source d'inspiration illimitée, jusque-là négligée dans la musique expérimentale du XX^{ème} siècle. Traduisant son propre ressenti dans un premier temps, puis cherchant à susciter la même expérience au spectateur, il fait de la répétition électronique et instrumentale l'identité même de sa musique, immédiatement reconnaissable pour son caractère hypnotique et ses sonorités orientales, empreintes du jazz et de l'improvisation.

En rapport avec les avancées technologiques de son époque et le besoin d'exil que la société technocratique impose, le discours qu'il met progressivement en place dépend aussi du développement artistique de la Côte Ouest et de la Côte Est des États-Unis. Dans les groupes avant-gardistes de la baie de San Francisco durant la première moitié des années 1960 – le Dancer's Workshop d'Anna Halprin à Kentfield, puis l'American Cooperative Theatre de Ken Dewey à San Francisco (délocalisé à Paris et à Helsinki en 1963) –, il pense la musique comme un élément de construction qui participe à l'expérimentation du happening. Dans la recherche d'une expression corporelle et théâtrale renouvelée, sa musique répétitive – qui oublie toute narrativité, sans climax, ni début ni fin – aide à la destruction du geste chorégraphié chez la danseuse Anna Halprin et du langage sensé dans les spectacles de Ken Dewey.

Sa pièce *In C* (1964) et ses deux concerts au San Francisco Tape Music Center en novembre 1964 semblent quant à eux annoncer une autre forme d'expérimentation, davantage tournée vers le public, que Terry Riley affirme réellement à New-York durant la seconde moitié des années 1960. Là où l'expérience psychédélique est en pleine effervescence, dans une ville jeune et dynamique où la révolte contre-culturelle devient un véritable mode de vie, il connaît un immense succès

populaire en se produisant non plus dans les cercles d'avant-gardes, mais dans des endroits médiatiquement plus visités. Son passage au *New Cinema Festival I* de Jonas Mekas (1965), seuil du nouveau genre *Expanded Cinema* largement relayé dans la presse new-yorkaise, au Festival *Intermedia '68* et dans la discothèque l'Electric Circus (1969) le hisse au rang des plus grands acteurs de son époque. S'il se trouvait loin des centres populaires dans un premier temps, davantage plongé dans l'expérimentation de la pensée transdisciplinaire des avant-gardes, Terry Riley se laisse donc ensuite submerger par le circuit médiatique des grands événements de la fin des années 1960. Son succès n'est plus à faire et sa musique résonne dans le monde entier, tout comme son environnement sonore le *Time-Lag Accumulator* qui s'expose de musées en musées, jusqu'à Montréal au Canada en 1969.

Il est donc difficile, si l'on s'arrête à l'étiquette « minimaliste » de sa musique, de comprendre l'ensemble de l'œuvre de Terry Riley. Car le décloisonnement des disciplines auquel il participe activement pendant les années 1960 en fait une musique élargie, qui résonne non plus seulement au sein de l'histoire de la musique du XX^{ème} siècle, mais dans un champ de création artistique global. Par ses nombreux croisements avec les disciplines avoisinantes, parallèles à l'élaboration de nouvelles expressions et au développement des nouvelles technologies acoustiques et visuelles, son œuvre est représentative de l'explosion culturelle américaine dans les années 1960.

Dans ce contexte transdisciplinaire, au-delà d'un quelconque rapprochement avec les théories de la musique minimaliste américaine, ses premières pièces pour bandes magnétiques – *Concert for Two Pianists and Tape Records* (1960), *Mescaline Mix* (1960 – 1961) et *Music for The Gift* (1963) – doivent désormais être pensées comme des outils d'expérimentation à la fois musicale, corporelle et théâtrale. Et ses pièces à succès *In C* (1964), *Poppy Nogood and the Phantom Band* (1967) et *A Rainbow in Curved Air* (1968) – influencées par la généralisation des hallucinogènes, la tendance à s'imprégner des modes de vie et des musiques du monde, et les théories médiatiques – doivent quant à elle être analysées en tenant compte du succès psychédélique populaire de la seconde moitié des années 1960, comme une forme d'échappatoire sensorielle. Car sans être seulement une musique statique au matériau limité, sans histoire ni mélodie, les vibrations sonores qu'il produit dès 1964 devant le public répondent à son époque. La musique de scène qu'il développe, dans une position spatio-temporelle qui ne se vit pleinement que sur l'instant, en même temps qu'un spectacle de lumière, est un moment de partage, d'unification et de communication qui éveille les consciences et ouvre à la rêverie.

L'œuvre de Terry Riley progresse ainsi en même temps que les débats théoriques de cette époque, essentiellement centrés autour de la notion de médium. Les termes *mixed-media*, *multi-media* et *intermedia* – que les critiques, mais aussi les artistes, développent dans les années 1960 pour désigner les croisements artistiques complexes entre des éléments matériels, expressifs et sensoriels différents – sont aujourd'hui encore relativement mal discernés. Pourtant, s'ils tendent tous vers un art universel et indivisible, de minces limites théoriques les séparent. Et d'après les définitions données à l'époque et les quelques études développées plus récemment sur ce sujet, il est possible d'opérer un discernement dans l'œuvre de Terry Riley, qui passe d'une production *mixed-media* ou *multi-media* au début des années 1960 à une production *intermedia* à la fin des années 1960.

Le terme *mixed-media*, dont l'origine demeure encore très vague, est défini par le critique Edward Lucie-Smith en 1984 comme un « (1) art du XX^{ème} siècle qui combine différents types de matériaux physiques », un « (2) art qui fait appel à plusieurs disciplines comme la musique, le mouvement et la sculpture environnementale³¹⁶ ». Utilisé dans les années 1960 pour donner le titre à des événements dont la nature diffère³¹⁷, sa conception semble remonter à l'opéra de Richard Wagner³¹⁸. Elle « tend à une égalisation des éléments en présence, sans procéder réellement à une hiérarchisation³¹⁹ ». C'est ce qui semble se produire dans les performances que Terry Riley réalise avec Anna Halprin puis avec Ken Dewey (*Still Point* et *Visions*, Dancer's Workshop, avril 1960 ; *The Four-Legged Stool*, septembre 1961 ; *The Gift*, juillet 1963 ; et *Sames*, novembre 1965). Dans ces spectacles, sa musique est un élément distinct – avec le décor, le jeu des comédiens, les mouvements des danseurs et les projections – et participe à la construction d'un tout homogène. C'est ce même rapport entre les arts qui donne naissance au terme *multi-media*, utilisé dans un article en 1962 par le critique et historien d'art Lawrence Alloway pour désigner la nouvelle situation artistique de New-York. Soulignant la multiplicité du happening encore naissant, qui superpose plusieurs modalités d'expression tout en gardant la totale autonomie expressive et formelle de chaque élément, il parle d'un événement *multi-media* qui réactualise les pratiques Futuristes et Dadaïstes. Selon les théories plus actuelles du critique Roberto Barbanti, l'œuvre d'art *multi-media* se caractérise donc par l'« effritement des limites disciplinaires et expressives », une « vision ouverte de l'œuvre », un « foisonnement de langages et de moyens employés », une

³¹⁶ Edward Lucie-Smith, *Art Terms*, Londres, Thames and Hudson, 1984, p. 122. Cité dans BARBANTI, Roberto, « La scène de l'art face aux nouvelles techniques de mémorisation et de diffusion du son : les origines des arts multi-media » dans CREM (Centre de Recherche sur les Médiations), *Arts et Nouvelles Technologies*, 24 et 25 novembre 2004, Université Paul Verlaine, Metz, sous la direction de Jean-Marc Lachaud et Olivier Lussac, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 22.

³¹⁷ L'exposition *Mixed-Media and Pop Art* (Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, New-York, 1963) et *Mixed Media Opera* de Charlotte Moorman et Nam June Paik (Town Hall, New-York, juin 1968).

³¹⁸ LUSSAC, Olivier, *Théorie de l'Intermedia. Essai de Taxinomie, Musica Falsa*, Printemps – Été 2003, p. 18.

³¹⁹ *Ibid.*, p. 19.

« rupture explicite et radicale avec la tradition esthétique » et une forme « orientée vers l'inflation des points de vue et d'écoute possibles ainsi que vers l'amplification des synergies et de l'ensemble des stimulations sensorielles³²⁰ ». En tant que modèle sus-jacent du happening, elle se manifeste dans une sorte « d'*immanence* qui fait de la catégorie spatio-temporelle de l'*ici et maintenant* sa qualité première et substantielle³²¹ ». Après l'*Untitled Event* (1952) de John Cage, Merce Cunningham et David Tudor, considéré comme l'exemple-archétype du genre *multi-media*, les événements de Terry Riley avec Anna Halprin et Ken Dewey s'inscrivent donc directement dans ce nouveau genre en pleine expansion.

Le terme *intermedia* quant à lui, si l'on s'en tient à la classification suggérée par Stanley Gibb en 1973³²², « poursuit l'idéal d'interdépendance des différents éléments en présence³²³ ». Si sa définition se confond souvent, à l'époque comme aujourd'hui, avec celles utilisées pour désigner le genre *mixed-media* et *multi-media*, elle marque pourtant une différence importante : celle de la fusion conceptuelle des différents éléments, à l'origine d'un territoire situé entre les techniques artistiques et les supports d'expression traditionnels. Formulé en 1963 par l'artiste Dick Higgins et évoqué pour la première fois en 1966 dans son texte intitulé « The Intermedia Essay³²⁴ », le terme apparaît pour « constater l'existence d'œuvres intermédiaires, sans qu'aucune approche de la création artistique ne soit fixée³²⁵ ». Rapidement considéré comme l'expression la plus représentative des spectacles et des environnements cinétiques de l'art psychédélique, il se rapporte à l'interpénétration des arts, qui ne peuvent pas vivre séparément. Il « ne privilégie ni l'œil ni l'oreille mais le substrat qui leur préexiste et leur est commun, [et] autoriserait tous les échanges entre les sens³²⁶ ». C'est cette dernière forme d'expression qui correspond à l'idée que développe Terry Riley à partir de 1967. Dans ses *all-night concerts*, entre son et lumière – dont les prémices se mettent en place en 1964 aux concerts d'*In C* au San Francisco Tape Music Center, avec des caractéristiques esthétiques et sensorielles très proches des environnements développés par La Monte Young et Marian Zazeela dans Le Théâtre de la Musique Éternelle – il expérimente la musique dans un spectacle sensoriel complet, où le son ne se vit pleinement que s'il interfère avec les jeux de lumière hypnotiques de Robert Benson et de Tony Martin.

³²⁰ Roberto Barbanti, *Les origines des arts multimedia : l'influence mnémo-télé-technologies acoustiques sur l'art*, Nîmes, Lucie, 2009, p. 30.

³²¹ *Id.*, « La scène de l'art face aux nouvelles techniques de mémorisation et de diffusion du son : les origines des arts multimedia », *op. cit.*, p. 23.

³²² Stanley Gibb, Understanding Terminology and Concepts Related to Media Art Forms, *The American Teacher*, avril – mai 1973.

³²³ *Id.*, cité dans LUSSAC, Olivier, *op. cit.*, p. 19.

³²⁴ The Intermedia Essay, *The Something Else Press Newsletter*, vol. 1, n° 1, février 1966.

³²⁵ Dick Higgins, *Horizons : The Poetics and Theory of the Intermedia*, Carbonale, Southern Illinois University Press, 1983. Cité dans LUSSAC, Olivier, *op. cit.*, p. 20.

³²⁶ Charles Daniel, *Musiques nomades*, Paris, Kimé, 1998. Cité dans LUSSAC, Olivier, *ibid.*, p. 20.

Impliquée avec les artistes, les idées, les nouvelles expressions et les théories de son époque, j'espère avoir montré que la production musicale de Terry Riley dans les années 1960 ne peut être uniquement étudiée dans l'histoire de la musique du XX^{ème} siècle. Son nom, resté trop longtemps cloisonné dans la musique expérimentale américaine, devrait désormais résonner dans l'histoire des arts aux côtés de ceux de John Cage, La Monte Young, Philip Glass et bien d'autres. Pourtant, si le voile est en partie levé sur ce rapport entre musique, arts visuels et performance, quelques silences restent encore significatifs du manque de recherches approfondies. Les noms des membres du San Francisco Tape Music Center en particulier (Ramon Sender, Pauline Oliveros et Morton Subotnick), ne coexistent que dans une seule étude, récemment publiée : *The San Francisco Tape Music Center : 1960s Counterculture and the Avant-Garde* de David W. Bernstein (Berkeley : University of California Press, 2008). Dans la perspective de pouvoir un jour inclure aux noms les plus célèbres des « musiciens – artistes » du XX^{ème} siècle ceux qui sont encore dans l'ombre, les recherches menées sur ce large sujet aux échanges interrelationnels doivent se poursuivre.

BIBLIOGRAPHIE

Les sources sont à considérer comme des données de première main. Elles correspondent directement à l'époque étudiée, par des publications contemporaines ou des entretiens avec les artistes sollicités. Parmi les articles, plusieurs références sont incomplètes. La rigueur et les normes archivistiques de l'époque n'étant pas les mêmes que celles d'aujourd'hui, plusieurs articles ont en effet été répertoriés par les institutions concernées avec un manque d'information (auteur, date, numéro de page). Ceci correspond essentiellement aux articles étudiés pour la pièce *The Gift* avec Ken Dewey (aujourd'hui archivés sur microfilms au Département des Arts du Spectacle de la Bibliothèque Nationale de France), et pour l'exposition *The Magic Theatre* à Kansas City (classés depuis 1968 dans des catalogues, en version papier). Pour plus de clarté et de repères, tous les entretiens avec Terry Riley, également considérés comme des données de première main, ont été classés à part.

SOURCES

_ BROCKMAN, John. *Digerati : Encounters with the Cyber Elite*. San Francisco : HardWired Books, 1996. 354 p.

_ DAVIES, Hugh (éd.). *Répertoire international des Musiques Électroacoustiques / International Electronic Music Catalog*. Cambridge, Mass. : M.I.T. Press, 1968. XXX - 330 p.

_ DAVIS, Douglas. *Art and the Future : A History/Prophecy of the Collaboration between Science, Technology and Art*. Londres : Thames and Hudson, 1973. 208 p.

_ DICKINSON, Peter (éd.). « Part II. Colleagues & Criticism ; 12. La Monte Young, entretien avec Peter Dickinson [New-York, 2 juillet 1987] » dans *Cage Talk : Dialogues with & about John Cage*. Rochester : University of Rochester Press, 2006, p. 152 – 161.

_ HOUSTON, Jean et MASTERS, Robert E. L. *L'art psychédélique*. Trad. Marie-Anne Pini. Paris : Robert Laffont, 1968. 192 p.

- _ HUXLEY, Aldous. « Mescaline and the “Other World” » dans CHOLDEN, Louis (éd). *Lysergic Acid Diethylamide and Mescaline in Experimental Psychiatry*. New-York & Londres : Grune and Stratton, 1956, pp. 46-50.
- _ JOTTERAND, Franck. « Ken Dewey : Happening et démocratie » dans *Le nouveau théâtre américain*. Paris : Éditions du Seuil, 1970, pp. 84 – 87.
- _ KAPROW, Allan. « Les happenings sur la scène new-yorkaise (1961) » dans *L’art et la vie confondus*. Trad. Jacques Donguy. Paris : Centre Pompidou, 1996, pp. 46 – 56.
- _ KAPROW, Allan. *Assemblage, Environments & Happenings*. New-York : Harry N. Abrams, 1966. 343 p.
- _ KOSTELANETZ, Richard. *The Theatre of Mixed Means : An Introduction to Happenings, Kinetic Environments and Other Mixed-Means Presentations* [1968]. New-York : RK Editions, 1980. XIX – 313 p.
- _ LEARY, Timothy. *The Politics of Ecstasy* [1968]. Berkeley : Ronin Publishing, 1998. 231 p.
- _ McLUHAN, Marshall. *Pour comprendre les médias : les prolongements technologiques de l’homme* [1964]. Trad. Jean Paré. Paris : Mame/Seuil, 2013. 404 p.
- _ McLUHAN, Marshall. *Message et Massage : un inventaire des effets* [1967]. Trad. Thérèse Lauriol. Paris : Jean-Jacques Pauvert, 1968. 158 p.
- _ MEKAS, Jonas. *Ciné-journal. Un nouveau cinéma américain : 1959–1972* [1972]. Trad. Dominique Noguez. Paris : Paris Expérimental, 1992. 398 p.
- _ NYMAN, Michael. *Experimental Music. Cage et au-delà* [1974]. Trad. Nathalie Gentili. Paris : Allia, 2005. 293 p.
- _ REICH, Steve. « Music as a gradual process » [1968] dans *Writings on music 1965 – 2000*. New-York : Oxford University Press, 2002, pp. 34 – 36.
- _ RENAN, Sheldon. « Expanded Cinema » dans *An introduction to the American Underground Film*. New-York : E. P. Dutton & Co, 1967, pp. 227-257.
- _ RILEY, Terry. « La Monte and Marian, 1967 » dans DUCKWORTH, William et FLEMING, Richard (éd.). *Sound and Light : La Monte Young, Marian Zazeela*. Lewisburg (Penn.) : Bucknell University Press, 1996, pp. 21 – 24.
- _ *S.M.S. n° 3*. New-York : The letter edged in black press, 1968.
- _ YOUNG, La Monte. *Conférence 1960 : été 1960* [1960]. Trad. Marc Darcy. Paris : Éolienne, 1998. 44 p.
- _ YOUNG, La Monte. (éd.). *An Anthology* [1963]. Sec. éd. New-York : Jackson Mac Low, 1970. Non paginé [110 p.].
- _ YOUNGBLOOD, Gene. *Expanded Cinema*. New-York : E.P. Dutton & Co., 1970. 432 p.

_ ZAZEELA, Marian. « Ornamental Lightyears Tracery » dans DUCKWORTH, William et FLEMING, Richard (éd.). *Sound and Light : La Monte Young, Marian Zazeela*. Lewisburg (Penn.) : Bucknell University Press, 1996, pp. 226 – 228.

CATALOGUES D'EXPOSITION

_ BANTEY, Bill et SAINT-MICHEL, Françoise (éd.). [Exposition. Montréal, Musée des Beaux-Arts. 2 septembre – 5 octobre 1969]. *Le Théâtre Magique*. Catalogue d'exposition. Montréal : [s.n.], 1969. 24 p.

_ SZEEMANN, Harald (commissaire). [Exposition. Cologne, Kölnischer Kunstverein. 6 novembre 1970 – 6 janvier 1971]. *Happening & Fluxus : Materialien*. Catalogue d'exposition. Cologne : Kunstverein, 1970. 334 p.

ARTICLES

_ CAUX, Daniel. La Monte Young. *Chroniques de l'art vivant*, n° 30, mai 1972, pp. 24 – 29, 32.

_ CHRISTGAU, Robert. Filmothèques. *Popular Photography*, vol. 60, n° 1, janvier 1967, pp. 80, 82, 88.

_ Current Exhibitions : *The Magic Theatre*. *Bulletin of the City Art Museum of St Louis*, New Series, vol. 4, n° 4, novembre – décembre 1968, pp. 8 – 10.

_ DAUNER, John T. You Just Walk On Into This Art Experience. *The Kansas City Star*, 19 mai 1968, pp. 1E, 6E.

_ DEWEY, Ken. X-ings. *The Tulane Drama Review*, vol. 10, n° 2, hiver 1965, pp. 216 – 223.

_ DUMAS, Gérard. Théâtre Récamier. « Le Don » (de faire rire). *France-Soir*, 10 juillet 1963, p. 9. Microfilm Bibliothèque Nationale de France, Département Arts du Spectacle. Côte : R 128473 (1-3), p. 150.

_ EHRLICH, George. « The Magic Theatre » Exhibition : An Appraisal. *Art Journal*, vol. 29, n° 1, Automne 1969, pp. 40-44.

_ FOSTER, Hugh C. The « Magic Theater ». « Letters to the Editors of Arts & Entertainment », *The Kansas City Star*, 16 juin 1968, page inconnue.

_ FRANKENSTEIN, Alfred. Magic Theater in Kansas City. *The San Francisco Sunday Examiner and Chronicle*, 2 juin 1968, pp. 31 – 32.

_ GLUECK, Grace. For the TV Generation, Multimedia Techniques Bombard and Overload the senses for Fun and Profit. *The New York Times*, 16 septembre 1967, pp. 35, 37.

- _ GLUECK, Grace. Magic Unreality in Kansas City. *The New York Times*, 27 mai 1968, p. 58.
- _ GLUECK, Grace. Everything's Up-To-Date ... *The New York Times*, 9 juin 1968, pp. 31, 33.
- _ GLUECK, Grace. « Magic Theatre » a Bit of a Miracle. *The New York Times*, date et page inconnues.
- _ HIGGINS, Dick. Intermedia. *The Something Else Press Newsletter*, vol. 1, n° 1, février 1966 dans FEUILLIE, Nicolas. *Fluxus Dixit : Une Anthologie Vol. 1*. Dijon : Les Presses du Réel, 2002, pp. 201 – 207.
- _ HOFFMANN, Donald L. Lights, Noise and Gadgetry at the Nelson : Is This What's Really Left of Art ? *The Kansas City Star*, 2 juin 1968, page inconnue.
- _ JOTTERAND, Franck. L'Avant-Garde aux États-Unis. *La Gazette de Lausanne*, 20 juillet 1963, page inconnue. Microfilm Bibliothèque Nationale de France, Département Arts du Spectacle. Côte : R 128474 (4-5), p. 53.
- _ KENEDY, R. C. The Kansas City Magic Theater. *Art International*, vol. 12, n° 7, 20 septembre 1968, pp. 28 – 29.
- _ KOSTELANETZ, Richard. The Discovery of Alternative Theater : Notes on Art Performances in New-York City in the 1960s and 1970s. *Perspectives of New Music*, vol. 27, n° 1, hiver 1989, pp. 128-172.
- _ LANDSMAN, Stanley. A Work of Many « Artists ». *The Kansas City Star*, 14 juin 1968, page inconnue.
- _ LEARY, Timothy et METZNER, Ralph. Hermann Hesse : Poet of the Interior Journey. *Psychedelic Review*, vol. 1, n° 2, automne 1963, pp. 167 – 182.
- _ LENNON, Peter. American Theatre in Paris. *The Guardian*, 17 juillet 1963, p. 7. Microfilm Bibliothèque Nationale de France, Département Arts du Spectacle. Côte : R 128474 (4-5), p. 86.
- _ LESTER, Éléonore. So What Happens After Happenings ? *The New York Times*, 4 septembre 1966, pp. D9, D17.
- _ LESTER, Éléonore. Tune In, Turn On – And Walk Out ? *The New York Times Magazine*, section 6, 12 mai 1968, pp. 30 – 31, 66 – 73, 76.
- _ MÉGRET, Christian. Un « Don » on ne peut plus gratuit du « Cycle de l'avant-garde des U.S.A. ». *Carrefour*, 17 juillet 1963, page inconnue. Microfilm Bibliothèque Nationale de France, Département Arts du Spectacle. Côte : R 128474 (4-5), p. 130.
- _ MEKAS, Jonas. Movie Journal. *The Village Voice*, 3 juin 1965, p. 18.
- _ MEKAS, Jonas. Film-makers' Cinematheque presents New Cinema Festival 1. *The Village Voice*, 28 octobre 1965, p. 28.

- _ MEKAS, Jonas. Film-makers' Cinematheque presents New Cinema Festival 1. *The Village Voice*, 4 novembre 1965, p. 22.
- _ MEKAS, Jonas. Film-makers' Cinematheque presents New Cinema Festival 1. *The Village Voice*, 18 novembre 1965, p. 22.
- _ MEKAS, Jonas (dir.). *Film Culture. Expanded arts*. Numéro spécial, n° 43, hiver 1966.
- _ MERRICK, Kathy. The « Magic Theater ». « Letters to the Editors of Arts & Entertainment », *The Kansas City Star*, 16 juin 1968, page inconnue.
- _ Neither Magic Nor Theater, but Worth Seeing. *The Kansas City Star*, 30 mai 1968, page inconnue.
- _ Psychedelic Art. *Life*, vol. 61, n° 11, 9 septembre 1966, pp. 60-69.
- _ ROLLINS HOCKADAY, Laura. Rush to Finish Magic Theater. *The Kansas City Times*, 21 mai 1968, p. 8.
- _ SCHONBERG, Harold C. Music : The Medium Electric, the Message Hypnotic. Terry Riley Performs at Electric Circus. *The New York Times*, 15 avril 1969, p. 42.
- _ SCHWARTZ, Barry N. Psychedelic Art : The Artist Beyond Dreams. *Arts Magazine*, vol. 42, n° 6, avril 1968, pp. 39-41.
- _ STICKNEY, John. Non-Toxic Psychedelia for Squares. Electric Circus. *Life*, vol. 63, n° 6, 11 août 1967, p. 12.
- _ T., P.-G. Au Théâtre Récamier, tumulte comique autour d'une pièce américaine. *Le Figaro*, 9 juillet 1963, page inconnue. Microfilm Bibliothèque Nationale de France, Département Arts du Spectacle. Côte : R 128473 (1-3), p. 150.
- _ The Magic Theater : Psychic Bombardment at Nelson Gallery. *The Independent*, 8 juin 1968, page inconnue.
- _ The Portals of Mystery. *Newsweek*, 24 juin 1968, page inconnue.
- _ *The Village Voice*, 13 juillet 1967, page inconnue.
- _ *The Village Voice*, 7 septembre 1967, pp. 18, 32.
- _ *The Village Voice*, 28 septembre 1967, p. 35.
- _ *The Village Voice*, 9 janvier 1969, page inconnue.
- _ *The Village Voice*, 3 avril 1969, page inconnue.
- _ *The Village Voice*, 17 avril 1969, page inconnue.
- _ Transistorized Tunnel of Light. *Time*, 7 juin 1968, p. 74.
- _ W. GLENN, Jack et Constance. The « Magic Theater ». « Letters to the Editors of Arts & Entertainment », *The Kansas City Star*, 16 juin 1968, page inconnue.
- _ Walking the Antonakos Bridge. *The Kansas City Times*, vol. 100, n° 232, 4 juin 1968, p. 30.
- _ WALLACE, Dean. Terry Riley's Sounds. An Electronic Concert. *San Francisco Chronicle*, 23 mai 1965, p. 22.

- _ Wild New Flashy Bedlam of the Discothèque. *Life*, vol. 60, n° 21, 27 mai 1966, pp. 72-76.
- _ YALKUT, Jud. The Psychedelic Revolution : Turning on the Art Trip. *Arts Magazine*, vol. 41, n° 1, novembre 1966, pp. 22-23.
- _ YALKUT, Jud. Understanding Intermedia. *Arts Magazine*, vol. 41, n° 7, mai 1967, pp. 18-19.

FILM, VIDÉO

- _ CAUX, Jacqueline (réal.). *Anna Halprin : Out of Boundaries*. Paris : Centre Georges-Pompidou, 2004 [en ligne] : <http://www.numeridanse.tv/fr>. Film, 53 min.
- _ *Street Piece Helsinki*. Helsinki : TV Archives, 1963 [en ligne] : http://yle.fi/elavaarkisto/artikkelit/happeningia_helsingissa_ja_jyvaskylassa_29777.html#media=29786

SOURCES LITTÉRAIRES

- _ HESSE, Hermann. *Le Loup des Steppes* [1927]. Trad. Alexandra Cade. Paris : Calmann-Levy, 2004. 312 p.
- _ HUXLEY, Aldous. *Les Portes de la Perception* [1954]. Trad. Jules Castier. Paris : Éditions du Rocher, 2013, pp. 13 – 69.

ENTRETIENS AVEC TERRY RILEY

- _ ASHLEY, Robert (réal.). *Music With Roots in the Aether* (Opera for television). Volume 6 : Terry Riley. New-York : Lovely Music Ltd., 1976 [en ligne] : https://www.youtube.com/watch?v=uX_QO3QOets&list=PLNOvB4KfnCVvYM1wHIKac_VOr6m371xA7&index=7. Film, 57 min.
- _ BERNSTEIN, David W. et PAYNE, Maggi. « Terry Riley » dans *The San Francisco Tape Music Center : 1960s Counterculture and the Avant-Garde*. Berkeley : University of California Press, 2008, pp. 205 – 221.
- _ CAUX, Daniel. The Mood of Terry Riley. *Les Chroniques de l'Art Vivant*, n° 25, novembre 1971, pp. 26 – 27.
- _ CAUX, Daniel. « Entretien avec Terry Riley » [1979] dans CAUX, Daniel, *Le silence, les couleurs du prisme et la mécanique du temps qui passe*. Paris : Éditions de l'Éclat, 2009, pp. 105 – 109.

- _ CAUX, Jacqueline. « Entretien avec Terry Riley » dans CAUX, Jacqueline (commissaire). [Exposition. Lyon, Musée d'art contemporain. 8 mars – 14 mai 2006]. *Anna Halprin à l'origine de la performance*. Catalogue d'exposition. Lyon : Musée d'art contemporain, 2006, pp. 136 – 139.
- _ CAUX, Jacqueline (réal.). *Les couleurs du prisme, la Mécanique du Temps. De John Cage à la Techno, en passant par le minimalisme et le post-modernisme*. Paris : Centre Georges-Pompidou, 2009. DVD, 96 min.
- _ DUCKWORTH, William. « Terry Riley » dans *Talking music : conversations with John Cage, Philip Glass, Laurie Anderson, and Five Generations of American Experimental Composers*. New-York : Schirmer Books, 1995, pp. 266 – 289.
- _ GROSS, Jason. Interview with Terry Riley. Perfect Sound Forever, mars 1997 [en ligne] : <http://www.furious.com/PERFECT/terryriley.html>
- _ HAGGERY, Gamal et Amon. Interview with Terry Riley. Rythmos, Shri Moonshine Ranch, 1972 [en ligne] : http://www.qaswa.com/qaswa_v1/rhythmos/terry.html
- _ LELONG, Stéphane. « Entretien avec Terry Riley » dans *Musique nouvelle, à la découverte de 24 compositeurs*. Paris : Ballan, 1996, pp. 315-333.
- _ OTERY, Frank J. Terry Riley in Conversation with Frank J. Otery. New Music Box, 2001 [en ligne] : <http://www.newmusicbox.org/articles/terry-riley-obsessed-and-passionate-about-all-music>
- _ PALMER, Robert. Terry Riley : Doctor of Improvised Surgery. *Down Beat*, n° 42, 20 novembre 1975, pp. 17-18, 41.
- _ STRICKLAND, Edward. « Terry Riley » dans *American Composers : Dialogues on Contemporary Music* [1987]. Bloomington & Indianapolis : Indiana University Press, 1991, pp. 105 – 123.
- _ « Terry Riley » dans RASPAIL, Thierry (éd.). [Exposition. Lyon, Biennale de Lyon. 14 septembre – 31 décembre 2005]. *Expérience de la durée*. Catalogue d'exposition. Paris : Paris Musées, 2005, p. 236.

LITTÉRATURE CRITIQUE

- _ BARBANTI, Roberto. « La scène de l'art face aux nouvelles techniques de mémorisation et de diffusion du son : les origines des arts multi-media » dans CREM (Centre de Recherche sur les Médiations). *Arts et Nouvelles Technologies*, 24 et 25 novembre 2004, Université Paul Verlaine, Metz. Sous la direction de Jean-Marc Lachaud et Olivier Lussac. Paris : L'Harmattan, 2007, pp. 17 – 30.

- _ BARBANTI, Roberto. *Les origines des arts multimedia : l'influence mnémo-télé-technologies acoustiques sur l'art*. Nîmes : Lucie, 2009. 107 p.
- _ BERNSTEIN, David W. *The San Francisco Tape Music Center : 1960s Counterculture and the Avant-Garde*. Berkeley : University of California Press, 2008. XIII – 322 p.
- _ BOSSEUR, Dominique et Jean-Yves. « Les musiques répétitives » dans *Révolutions Musicales. La musique contemporaine depuis 1945*. 4^e éd. rev. et aug. Paris : Minerve, 1993, pp. 151 – 156.
- _ BOSSEUR, Jean-Yves. *Musique et arts plastiques. Interactions au XX^{ème} siècle* [1998]. 2^e éd. rev. et aug. Paris : Minerve, 2006. 318 p.
- _ CARL, Robert. *Terry Riley's In C*. Oxford, New-York : Oxford University Press, 2009. XIII – 146 p.
- _ CAUX, Daniel. *Le silence, les couleurs du prisme et la mécanique du temps qui passe*. Paris : Éditions de l'Éclat, 2009. 390 p.
- _ DELIÈGE, Célestin. *Cinquante ans de modernité musicale : de Darmstadt à l'IRCAM. Contribution historiographique à une musicologie critique*. Sprimont : Mardaga, 2003. 1024 p.
- _ DUCKWORTH, William. « In C : Terry Riley, 1964 » dans *20 New Sounds of the 20th Century*. New-York : Schirmer Books, 1999, pp. 100 – 107.
- _ DUPLAIX, Sophie (dir.). *Collection art contemporain : la collection du Centre Pompidou, Musée national d'art moderne*. Paris : Éditions du Centre Georges-Pompidou, 2007. 497 p.
- _ FRIEDMAN, Ken (éd). « Part IV. Documents of Fluxus » dans *The Fluxus Reader*. Chichester : Academy, 1998, pp. 257 – 305.
- _ GHOSN, Joseph. *La Monte Young : une biographie suivie d'une discographie sélective sur le minimalisme*. Marseille : Le mot et le reste, 2010. 116 p.
- _ GIRARD, Johan. *Répétitions : l'esthétique musicale de Terry Riley, Steve Reich et Philip Glass*. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2010. 242 p.
- _ GOLDBERG, RoseLee. *La Performance : du Futurisme à nos jours* [1988]. 2^e éd. rev. et aug. Trad. Christian-Martin Diebold et Lydie Echasseriaud. Paris : Thames & Hudson, 2012. 256 p.
- _ GOLDBERG, RoseLee. *Performances : l'art en action* [1998]. Trad. Christian-Martin Diebold. Paris : Thames & Hudson, 1999. 240 p.
- _ GORDON, Alastair. « Infinity Machines » dans *Spaced out : radical environments of the psychedelic sixties*. New-York : Rizzoli International, 2008, pp. 33-59.
- _ GRUNENBERG, Christoph et HARRIS, Jonathan (éd). *Summer of Love : Psychedelic Art, Social Crisis and Counterculture in the 1960s*. Liverpool : Liverpool University Press, Tate Publishing, 2005. 383 p.

- _ HOLMES, Thom. *Electronic and Experimental Music : Technology, Music and Culture* [1985]. 4^e éd. rev. et aug. New-York : Routledge, 2012. 544 p.
- _ KAPLAN, Rachel (éd.). *Mouvement de vie. 60 ans de recherches, de créations et de transformations par la danse* [1995]. Trad. Élise Argaud et Denise Luccioni. Bruxelles : Éditions Contredanse, 2009. XXI - 345 p.
- _ KOSTELANETZ, Richard. *A Dictionary of the Avant-Gardes* [2000]. 2^e éd. New-York, Londres : Routledge, 2001. 708 p.
- _ KYROU, Ariel. « 1937-1998. Manifeste mondialiste. Écoutez le silence, puis faites des répétitions, des répétitions, des répétitions ... » dans *Techno rebelle : un siècle de musiques électroniques*. Paris : Denoël, 2002, pp. 81 – 90.
- _ LUSSAC, Olivier. *Happening & Fluxus : polyexpressivité et pratique concrète des arts*. Paris : L'Harmattan, 2004. 297 p.
- _ LUSSAC, Olivier. *Fluxus et la musique*. Dijon : Les Presses du Réel, 2010. 332 p.
- _ MERTENS, Wim. *American minimalist music : La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass*. Londres : Kahn & Averill, 1983. 128 p.
- _ MORGAN, Bill. « Tour 3. North Beach » dans *The Beat Generation in San Francisco : a literary tour*. San Francisco : City Light Books, 2003, pp. 43 – 74.
- _ Musée d'Art Contemporain de Lyon. *Collection : Musée d'art contemporain de Lyon*. Lyon : Musée d'Art Contemporain, co-édition 5 continents, Milan, 2009. 664 p.
- _ POTTER, Keith. *Four musical minimalists : La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass*. Cambridge : Cambridge University Press, 2000. 390 p.
- _ POTTER, Keith, GANN, Kyle et AP SIÓN, Pwyll. *The Ashgate Research Companion to Minimalist and Postminimalist Music*. Farnham, Burlington : Ashgate Publishing Company, 2013. 431 p.
- _ RIVERS, Tina. « *The Proliferation of the Sun : Group ZERO and the Medium of Light in 1960s America* » dans HÜLSEN-ESCH, Andrea von et PÖRSCHMANN, Dirk (éd.). *The Medium of Light in the Context of the Neo-avant-garde of the 1950s and 1960s*. Düsseldorf : Düsseldorf University Press, 2013, pp. 75 – 109.
- _ ROBERT, Frédéric. *Révoltes et utopies. La contre-culture américaine dans les années 1960*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2011. 334 p.
- _ ROGERS, Holly. *Sounding the gallery : video and the rise of art-music*. Oxford : Oxford University Press, 2013. 231 p.
- _ ROSE, Barbara. « ABC Art » dans GINTZ, Claude (éd.). *Regards sur l'art américain des années soixante*. Trad. Claude Gintz. Paris : Territoires, 1979, pp. 73 – 83.
- _ ROSS, Janice. *Anna Halprin : Experience as Dance*. Berkeley : University of California Press, 2007. XVI – 445 p.

- _ SALTER, Chris. *Entangled : Technology and The Transformation of Performance*. Cambridge : The MIT Press, 2010. 460 p.
- _ SANDFORD, Mariellen R. (éd.). *Happenings and other acts* [1995]. Éd. rev. et aug. Londres, New-York : Routledge, 2005. XXII – 346 p.
- _ SCHWARZ, Robert K. *Minimalists*. Londres : Phaidon Press, 1996. 239 p.
- _ STRICKLAND, Edward. *Minimalism : origins*. Bloomington & Indianapolis : Indiana University Press, 1993. 312 p.
- _ TOOP, David. « États altérés 3 : monde cristallin » dans *Ocean of sound : ambient music, mondes imaginaires et voix de l'éther*. [S.I.] : L'Éclat, 2000, pp. 183 – 203.
- _ UROSKIE, Andrea V. *Between the Black Box and the White Cube : Expanded Cinema and Postwar Art*. Chicago : Chicago University Press, 2014. 288 p.
- _ VAN ASSCHE, Christine (dir.). *Collection nouveaux médias, installations : la collection du Centre Pompidou, Musée national d'art moderne*. Paris : Éditions du Centre Georges-Pompidou, 2006. 288 p.
- _ WILLOT, Éléonore. *Light-shows psychédéliques de San Francisco : LSD, art & rock'n'roll*. Paris : L'Harmattan, 2013. 290 p.
- _ WORTH, Libby et POYNOR, Helen. *Anna Halprin*. Londres : Routledge, 2004. 208 p.

CATALOGUES D'EXPOSITION

- _ BROUGHER, Kerry. « Visual-Music Culture » dans BROUGHER, Kerry, STRICK, Jeremy, WEISMAN, Ari et ZILCZER, Judith (éd.). [Exposition. Los Angeles, Museum of Contemporary Art. 15 février – 22 mai 2005. Washington, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution. 23 juin – 11 septembre 2005]. *Visual Music : Synaesthesia in Art and Music since 1900*. Catalogue d'exposition. Los Angeles : The Museum of Contemporary Art. Washington : Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, 2005, pp. 88-179.
- _ CAUX, Jacqueline (commissaire). [Exposition. Lyon, Musée d'art contemporain. 8 mars – 14 mai 2006]. *Anna Halprin à l'origine de la performance*. Catalogue d'exposition. Lyon : Musée d'art contemporain, 2006. 176 p.
- _ DREYFUS, Charles (dir.). [Exposition. Paris, Galerie 1900 – 2000. 7 juin – 29 juillet 1989. Galerie du Génie. 8 juin – 18 juillet 1989. Galerie de Poche. 7 juin – 29 juillet 1989]. *Happenings & Fluxus*. Catalogue d'exposition. Paris : s.n, 1989. 212 p.
- _ DUPLAIX, Sophie et LISTA, Marcella (dir.). [Exposition. Paris, Centre Georges-Pompidou. 22 sept. 2004 – 3 janv. 2005]. *Sons & Lumières. Une histoire du son dans l'art du XX^{ème} siècle*. Catalogue d'exposition. Paris : Éditions du Centre Georges-Pompidou, 2004. 375 p.

- _ GRUNENBERG, Christophe (éd.). [Exposition. Liverpool, Tate Liverpool. 27 mai – 25 septembre 2005]. *Summer of love, Art of the Psychedelic Era*. Catalogue d'exposition. Londres : Tate Publishing, 2005. 239 p.
- _ LOISY, Jean de (éd.). [Exposition. Paris, Centre Georges-Pompidou. 9 novembre 1994 – 23 janvier 1995]. *Hors limites : L'art et la vie, 1952-1994*. Catalogue d'exposition. Paris : Centre Pompidou, 1994. 383 p.
- _ MACEL, Christine et LAVIGNE, Emma (commissaires.). [Exposition. Paris, Centre Georges-Pompidou. 23 novembre 2011 - 2 avril 2012]. *Danser sa vie : art et danse de 1900 à nos jours*. Catalogue d'exposition. Paris : Centre Pompidou, 2011. 317 p.
- _ MOORE, Barbara (commissaire). [Exposition. New-York, Franklin Furnace Archive. 16 septembre – 31 octobre 1987]. *Action Theatre : The Happenings of Ken Dewey*. Catalogue d'exposition. New-York : Franklin Furnace Archive, 1987. Non paginé.
- _ PHILLIPS, Lisa (éd.). [Exposition. New-York, Whitney Museum of American Art. 9 novembre 1995 – 4 février 1996. Minneapolis, Walker Art Center. 2 juin – 15 septembre 1996. San Francisco, M. H. de Young Memorial Museum, The Fine Arts Museum. 5 octobre – 29 décembre 1996]. *Beat Culture and the New America : 1950 – 1965*. Catalogue d'exposition. New – York : Whitney Museum of American Art, 1996. 277 p.

ARTICLES

- _ CAUX, Jacqueline. Dance / Anna Halprin : Exploratrice de danse. *Mouvement*, n° 30, septembre – octobre 2004, pp. 68 – 73.
- _ CAUX, Jacqueline. Qui est John Cage ? Qui est La Monte Young ? *Art Press*, n° 393, octobre 2012, pp. 67 – 72.
- _ DUPLAIX, Sophie. La Monte Young & Marion Zazeela : Dream House. *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 74, hiver 2000-2001, pp. 121-130.
- _ GLUCK, Robert J. Electric Circus, Electric Ear and the Intermedia Center in Late-1960s New York. *Leonardo*, vol. 45, n° 1, février 2012, pp. 50 – 56.
- _ GOUMARRE, Laurent. Anna Halprin, à l'origine de la performance. *Art Press*, n° 321, mars 2006, pp. 12 – 14.
- _ KIHM, Christophe. Exposer le son. *Art Press*, n° 306, novembre 2004, pp. 46 – 50.
- _ LUSSAC, Olivier. Théorie de l'Intermedia. Essai de Taxinomie. *Musica Falsa*, Printemps – Été 2003, pp. 18 – 21.
- _ POUNCEY, Edwin. Light Laboratories. *Frieze*, issue 46, mai 1999, pp. 56-59.
- _ ROSS, Janice. Atomizing Cause and Effect : Ann Halprin's 1960s Summer Dance Workshops. *Art Journal*, vol. 28, n° 2, été 2009, pp. 62-75.

- _ SMITH, Dave. Following a Straight Line : La Monte Young. *Contact* n° 18, hiver 1977 – 1978, pp. 4 – 9 [en ligne] : <http://www.users.waitrose.com/~chobbs/smithyoung.html>
- _ SPIELMANN, Yvonne. Intermedia in Electronic Images. *Leonardo*, vol. 34, n° 1, février 2001, pp. 55 – 61.

TRAVAUX UNIVERSITAIRES

- _ ROUGÉ, Claire. *Jud Yalkut : Films, environnements et vidéos des années 1960*. Mémoire de Master 1. Paris : Université Paris IV – La Sorbonne, 2013. 95 f. Sous la direction de Arnauld Pierre.
- _ ROUGÉ Claire. *Autour d'USCO : une utopie technologique*. Mémoire de Master 2. Paris : Université Paris IV – La Sorbonne, 2014. 100 f. Sous la direction de Arnauld Pierre.

SITES INTERNET

- _ JOY, Jérôme. « Sur la musique expérimentale, la composition et l'improvisation pour la musique noise électronique et instrumentale » : <http://jeromejoy.org>
- _ LUSSAC, Olivier. <http://www.artperformance.org>
- _ SIGNED, D. C. <http://streetsyoucrossed.blogspot.fr>
- _ http://www.warholstars.org/expanded_cinema.html
- _ <http://www.moma.org>

