



101-121

Distribution électronique Cairn pour Editions Mélanie Seteun © Editions Mélanie Seteun. Tous droits réservés pour tous pays. Il est interdit, sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, de reproduire (notamment par photocopie) partiellement ou totalement le présent article, de le stocker dans une banque de données ou de le communiquer au public sous quelque forme et de quelque manière que ce soit.

LA MONTE YOUNG VS THE VELVET, MINIMALISME VS PUNK, SAVANT VS POPULAIRE : CONSTRUCTIONS ET DÉCONSTRUCTIONS POSTMODERNES

Christophe Levaux

Christophe Levaux est né à Bruxelles en 1982. Il a obtenu une licence en musicologie à l'Université de Liège et un master en management général dans la même université. Il a travaillé pour le projet Patrimoine musical numérique de la Communauté française de Belgique, pour la radio classique Musiq'3 (RTBF) et a récemment entrepris une thèse de doctorat visant à étudier la construction savante du minimalisme et les interconnexions méthodologiques entre musicologie et *science and technology studies*.

[mail](#)

Prix annuel 2014 jeune chercheur IASPM branche francophone d'Europe ^[1]

LA TENTATION SERAIT FORTE, à lire les nombreux commentaires portant sur les interactions entre le Theatre of Eternal Music et le Velvet Underground, d'y déceler parmi les premiers signes de la « synthèse [postmoderne] des styles classique et populaires » (Jameson, 1991 : 1) qui allait, dira-t-on par la suite, marquer de son empreinte une bonne partie de la production artistique du dernier tiers du xx^e siècle. Il est en effet aujourd'hui courant de lire que John Cale, transfuge du Theatre of Eternal Music de La Monte Young, aurait introduit au milieu des années 1960 et par l'entremise du Velvet Underground, les graines de l'esthétique minimaliste dans le punk en voie de construction. Ce mélange se serait concrétisé en 1967 dans *The Velvet Underground and Nico* que le *Rolling Stone* classera parmi les « albums de rock les plus influents de tous les temps ». Pour sa part, La Monte Young se serait vu attribuer, dans la notice qui lui est consacrée dans *New Grove*, la paternité d'un mouvement considéré comme « l'antidote majeur au modernisme [...] de Boulez et Stockhausen et à l'aléatoire de Cage » (Potter, 2001 : 716). John Cale aurait de la sorte établi l'une des premières bases de la « réconciliation postmoderne » du « populaire » et du « savant », du (proto-)punk

et du minimalisme.

Pour certains pourtant, la théorie postmoderne de l'écroulement des frontières séparant le « savant » du « populaire » n'aurait pas pointé un processus inédit de l'histoire de la musique. Elle n'aurait par ailleurs pas tenu ses promesses. Pire, elle aurait été pour le moins surestimée. Rhys Chatham et les « post-minimalistes » de SoHo se seraient ainsi vus rapidement tourner le dos par les groupes de rock « authentiques » de l'East Village (Gendron, 2002 : 291-296). Brian Eno n'aurait été reconnu par le grand public que pour son activité de claviériste de Roxy Music ou de producteur de U2 plutôt que pour ses tapisseries sonores (Goodwin, 1991 : 179). Et si les anciens membres de Sonic Youth continuent contre vents et marées à louer leurs pères minimalistes – Thurston Moore ayant fondé en 2012 le groupe Chelsea Light Moving, en référence directe à la société de déménagement que Steve Reich et Philip Glass fondèrent en 1972 –, le « dialogue postmoderne » entre le minimalisme et le rock semblait rompu au moment de l'émergence du post-rock et du math-rock, à Chicago ou en Grande-Bretagne au cours des années 1980. Car même si on continue de décrire ces nouveaux genres comme se situant dans le lignage direct des répétitifs américains (Reynolds, 2004 : 359), leurs réseaux d'interaction ne semblent pas dépasser les frontières qui les séparent de l'establishment classique qui a alors englouti et digéré la musique du quatuor historique formé par La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich et Philip Glass. C'est qu'à l'époque, la répétition obsessionnelle semble avoir fini par coloniser l'ensemble du paysage musical, reléguant presque le minimalisme à un marqueur d'une pratique culturelle généralisée (Fink, 2005) dont les quatre compositeurs n'auraient été que les vecteurs désormais oubliés par un rock devenu « indépendant ». De l'autre côté de cette frontière, les post-minimalistes semblent avoir définitivement gommé toute liaison avec le « populaire » (Gann, 2001) si ce n'est pour en récupérer çà et là un « son », celui de guitares électriques ou de batteries, qu'ils intègrent à une esthétique bien ancrée dans ce qui fait alors partie de la « tradition savante occidentale » (Fink, 1998, 2004).

Il ne s'agit pas tant ici d'ouvrir une fois de plus les guillemets qui entourent l'une des multiples définitions du postmodernisme. Il ne convient pas plus d'en constater à nouveau l'éventuelle faillite. De fait, au delà du possible échec d'un dialogue entre genres cloisonnés, au delà de la promesse déçue d'une union entre punk ou rock et minimalisme amorcée au milieu des années 1960 par le Velvet Underground et La Monte Young, c'est l'association « a posteriori » des deux groupes à des genres qui se construiront d'un côté et de l'autre de la barrière séparant le populaire

du savant qu'il convient d'interroger. C'est la fabrication des liens unissant le Velvet Underground à la mouvance (proto-)punk, reliant La Monte Young au minimalisme, puis intégrant les genres et protagonistes à une « culture postmoderne » qu'il importe d'explorer d'abord. Ce sont les discours – leurs politiques, leurs idéologies – qui accompagnent ces affiliations sous le prisme art/divertissement, qui sont ici en jeu.

L'histoire de ces « recouvrements génériques » invite par ailleurs à porter une attention soutenue aux rôles joués par la critique ainsi que par la littérature musicologique. « La théorie est une production agissante, une opération » rappelait Antoine Hennion en 1987 (Hennion, 1987 : 393). Et de fait, critique, théorie et histoire tendent à participer à la construction de genres qu'elles ne semblent qu'« observer ». Ainsi, un acteur mérite d'être réintégré dans l'étude de l'élaboration du genre, souvent focalisé sur les rôles joués par l'industrie du disque, les interprètes ou les fans : l'observateur lui-même.

Au milieu des années 1960, le Velvet Underground n'est ni un groupe « punk », ni un « classique » du rock tandis que La Monte Young, de son côté, n'est en aucun cas un « minimaliste ». Ce n'est qu'au début des années 1970, au fil d'aménagements, que ces « recouvrements génériques » se construisent sous la plume de critiques d'une part et de musicologues de l'autre. Lester Bangs et ses comparses journalistes, Dave Marsh, Greg Shaw ou Lenny Kaye, contribuent ainsi à laisser dans l'ombre l'ancrage du Velvet Underground dans l'avant-garde savante pour habiller son « minimalisme » d'une brutalité et d'un amateurisme caractéristiques du (proto-)punk. Les écrits de Michael Nyman depuis le début des années 1970 et ceux de certains de ses successeurs comme Wim Mertens participent pour leur part à façonner l'image d'un Young « post-cagien » ou « post-webernien », dont les racines blues sont laissées sous terre. Les uns comme les autres oublient les ambiguïtés générico-esthétiques qui caractérisent les débuts du Velvet Underground, tout comme celles du Theatre de Young.

Au cours des années 1990 et 2000, la « nouvelle musicologie » (Fink, 1998) et une certaine musicologie des musiques populaires œuvreront à « réconcilier » les genres savants et populaires sous la bannière du postmodernisme. La « reconstitution » des liens entre minimalisme et punk ne sera pas vierge de motifs politiques ou idéologiques. Tout comme la critique punk, tout comme la musicologie minimaliste, cette « nouvelle » musicologie, prônant notamment l'effondrement des hiérarchies culturelles, construira elle aussi ses « vérités » au fil

d'aménagements, d'exclusions et d'inclusions.

Il ne s'agit pas tant ici de rétablir une « vérité » que de mettre en lumière les conditions de production d'une série de lectures de l'histoire qui ont connu différentes trajectoires et fluctuations. Notre analyse, qui vise à s'inscrire dans la lignée de la théorie de l'acteur-réseau développée notamment par Bruno Latour (Latour, [1989] 2005), sera menée sous la forme d'un triptyque. Les aménagements qui furent opérés afin que La Monte Young entre dans le *canon* minimaliste depuis les écrits de Michael Nyman jusqu'à la tentative de décroissement du genre mis en œuvre par Robert Fink seront envisagés dans un premier temps. Les stratégies qui permirent au Velvet Underground d'être intégré aux musiques populaires depuis les critiques de Lester Bangs jusqu'à la relecture « postmoderne » de l'esthétique du groupe par Richard Witts seront ensuite abordées. Enfin, la manière dont, de part et d'autre, une série de « signifiants » communs revêtirent des significations différentes voire divergentes au fil de l'histoire sera analysée.

8

EXCLUSIONS I : YOUNG'S BLUES

Lorsque Michael Nyman pose les fondements du genre minimaliste en 1974 (Nyman, [1974] 2005 : 211 et suiv.), c'est La Monte Young qu'il adoube comme père du mouvement. Ce mouvement « témoigne, d'après Nyman, d'un retranchement complexe par rapport à la musique issue de l'indétermination ». Ses « origines [...] remontent au sérialisme » (*ibid.* : 211-212). En se fondant pour partie sur les propos de Young lui-même (Young interviewé par Kostelanetz, 1968), Nyman laisse alors dans l'ombre un pan entier de l'œuvre du compositeur : son ancrage dans les musiques populaires, a fortiori dans le blues. Young, l'ancien musicien de jazz qui dit avoir tourné le dos aux clubs de la Côte Ouest « pour progresser dans une composition plus sérieuse » (*ibid.* : 187) semble pourtant porter une attention soutenue à l'aïeul du jazz, le blues et ce, depuis la fin des années 1950. Il compose alors successivement ses *Dorian* (1960-61), *Aeolian* (1961) ou *Morning blues* (1962) et fonde un ensemble à New York, le Theatre of Eternal Music, dédié pour partie à l'exploration de la forme du blues, comme dans *19 X 63 NYC fifth day of the hammer Bb Dorian Blues* de 1963, l'un des rares blues de Young qui soit conservé.

9

En consolidant les premières frontières d'un genre que la presse n'avait alors qu'esquissées (Strickland, 2000 : 241-253), Nyman tend par ailleurs à lire

10

« l'alternative "minimale" de Young » (Nyman, [1974] 2005 : 211) en des termes propres à une tradition musicologique dont il est lui-même issu. Son approche téléologique – Young et le minimalisme sont présentés comme le dernier maillon de la chaîne moderniste – s'inscrit dans l'« idéologie formaliste » propre à l'analyse de la musique savante d'après-guerre (Fink, 1998 : 162). L'œuvre de Young, – tout comme celle Terry Riley, Steve Reich et Philippe Glass qui ferment déjà chez Nyman la marche minimaliste –, est ainsi décrite en termes d'autonomie, ou d'unité organique : elle soumet le matériau « scrupuleusement sélectif » à des « procédures [...] hautement disciplinées » et « mises au point avec une précision extrême » (Nyman, [1974] 2005 : 212). Le Theatre of Eternal Music est pour sa part « un groupe d'exécutants entièrement consacré à l'exacte réalisation des exigences posées par sa musique » (*ibid.* : 214).

En faisant usage d'une argumentation *ad hoc* pour intégrer le minimalisme dans l'histoire de la musique savante et en livrant une lecture du genre caractéristique du paradigme « sérieux », Michael Nyman occulte en conséquence chez Young une série de pratiques, d'attitudes ou de postures idéologiques qui découlent plus ou moins directement d'une lecture populaire son œuvre. C'est ainsi le Young « compositeur-interprète », le Young « improvisateur », le Young « leader » d'une série de « groupes » qui se produisent dans lofts et galeries en marge de l'institution – et même le Young, gourou, junkie et dealer dont le punk se fera l'image (Billy Name cité par McNeil & McCain, [1996] 2011 :16) – qui est laissé pour compte.

Par ailleurs, en appliquant cette grille paradigmatique à l'œuvre protéiforme du compositeur (en particulier à celle qu'il développe dans son Theatre of Eternal Music) et en amputant celle-ci de certains de ses traits, Nyman, concourt sans doute lui aussi à excommunier Young au même moment qu'il tente de le canoniser. En 1974, lorsque Nyman publie *Experimental Music*, Terry Riley, mais surtout Steve Reich et Philip Glass systématisent leur discours musical et méta-musical qu'ils épurent de tout lien avec le jazz et l'improvisation, le blues, le rock les drogues ou encore les lieux underground. Ils prennent alors une posture plus en adéquation avec le canon, et notamment avec celui que Nyman contribue à ériger. Ils reçoivent à l'époque les premières marques d'une reconnaissance institutionnelle. Les grandes salles (le Metropolitan Opera pour Glass) et les labels prestigieux (Deutsche Grammophon pour Reich) leur ouvrent leurs portes et contribuent à faire entrer le minimalisme dans la grande lignée de la musique savante occidentale. Le « minimalisme » qui envahit l'institution et le marché du

disque est alors surtout celui de Reich et de Glass : il se construit autour d'une systématique de la répétition motivique et de pulsations régulières. L'harmonie fonctionnelle et la richesse texturale y font peu à peu leur retour (Fink, 2004 : 541). Les tentatives de réduction de la musique à son essence menées par Young sont désormais oubliées.

La lecture du minimalisme de Nyman, lui-même fidèle « disciple » de Reich et de Glass (Strickland, 1993 : 243), semble convaincre l'Institution. L'auteur sera suivi par de nombreux autres dans sa tentative de canonisation du genre. Les premières monographies exclusivement consacrées au minimalisme voient le jour. Wim Mertens publie *American minimal music* chez Kahn & Averill en 1983 (Mertens, 1983), Edward Strickland *Minimalism: origins* aux presses de l'Université d'Indiana en 1993 (Strickland, 1993), Robert K. Schwarz *Minimalists* chez Phaidon en 1996 (Schwarz, 1996) et Keith Potter *Four musical minimalists* en 2000 aux presses de l'Université de Cambridge (Potter, 2000). Cinq ans plus tard, Robert Fink publie *Repeating ourselves* aux presses de l'Université de Californie (Fink, 2005). Hormis ce dernier qui exclut Young du champ, tous présentent une histoire du minimalisme qui se déploie de Young à Glass.

L'ouvrage de Wim Mertens – dont Nyman signe la préface – passe, comme son prédécesseur, le blues de Young sous silence et se concentre sur les caractéristiques structurelles et formelles de son style. Mertens affirme néanmoins que la « musique répétitive » entretient des liens avec les « musiques populaires ». Mais c'est alors l'influence unidirectionnelle du nouveau genre sur celles-ci qu'il met en lumière (Mertens, 1983 : 11). La même année Richard Middleton publie « “Play it again Sam” : some notes on the productivity of repetition » dans *Popular Music* (Middleton, 1983). Celui qui deviendra l'une des figures de proue des *popular music studies* tend plutôt à présenter la répétition comme l'un des fondements des musiques populaires et à la réintégrer dans un contexte psycho-social dépassant le paradigme formel. De Mertens à Middleton, des « répétitions » s'opposent, l'une est pure forme esthétique, l'autre est produit psycho-social ; l'une est savante, l'autre populaire. Le dialogue entre les musicologies ne prend pas. Middleton le précise d'ailleurs lui-même : il ne se penchera pas sur « l'usage délibéré la répétition chez des groupes comme le Velvet Underground [...], qui soulève bien d'autres questions » (*ibid.* : 253).

Robert Schwarz poursuit treize ans plus tard le chemin tracé par Nyman et Mertens. Il précise, lorsqu'il aborde le Theatre of Eternal Music, que Young n'était

pas un « hippie planant qui tentait de titiller une foule défoncée avec un quasi-psychédéisme » (Schwarz, 1996 : 38-39). Et Edward Strickland de rappeler que « le minimalisme a influencé le rock dès la moitié des années 1960 lorsque les bourdons de Young furent transmis au Velvet Underground via John Cale puis qu'une foule de punks tombèrent *a posteriori* amoureux de leur nihilisme branché » (Strickland, 1993 : 247). Strickland en 1993 (*ibid.* : 151-152) comme Keith Potter en 2000 (Potter, 2000 : 56-61) consacrent néanmoins quelques pages au blues de Young. Mais ce n'est pas tant pour aborder son empreinte dans le langage musical du compositeur que pour effectuer une parenthèse biographique dans un œuvre où toujours semble planer l'ombre aléatoire, sérielle, ou encore l'influence des musiques traditionnelles, inscrites de longue date aux programmes des universités américaines.

Ainsi, au fil de ralliements successifs au modèle de Nyman, la « boîte noire » renfermant la définition du minimalisme se scelle peu à peu en laissant pour compte le « blues de Young », ce blues qui résiste à une insertion dans l'histoire savante occidentale. « Lorsque les choses sont vraies, elle tiennent / lorsque les choses tiennent, elles commencent à être vraies. » (Latour, [1989] 2005 : 47) L'intégration du minimalisme et, tant bien que mal, de Young dans l'histoire de la musique savante devient un « fait ».

D'aucuns pourtant avaient lu le minimalisme sous un autre angle. Parmi ceux-ci, le critique (et compositeur de musique processuelle) Tom Johnson tentait de définir une « New York Hypnotic School » en 1973. Cette école aurait d'après Johnson été liée de près à l'expérience des drogues et de la transe. Toujours focalisés sur ce que le minimalisme de Young révélait en termes de forme, « les critiques néo-conservateurs » du minimalisme balayaient la théorie de Johnson « en invoquant souvent de désuets arguments d'écoute structurelle » (Fink, 2005 : 76). En cela, ils furent pour partie aidés par le compositeur lui-même et *a fortiori* par Reich et Glass « pour d'évidentes raisons politiques et générationnelles » (*ibid.*). Des années plus tard, Keith Potter fait encore le portrait d'un Young « conscient des effets désastreux que peuvent avoir deal et dépendance. » (Potter, 2000 : 67). C'est que, au delà même du sentiment de malaise ou d'incompréhension que peut procurer une esthétique hallucinée, une culture de la drogue aurait déstabilisé les tentatives de légitimation comme forme *artistique* (Gendron, 2002 : 215-219). Parmi ces lectures « alternatives » également, celle du critique Robert Palmer : celui-ci ne manquait pas de souligner en 1975 l'ancrage dans le blues de l'œuvre de Young. « Voici comment le compositeur-interprète La Monte Young joue le blues »,

annonce-t-il en brossant le portrait de Young, « une forme de blues “où chaque accord est joué pendant un jour ou deux” ». Mais il ne s’adresse alors pas tant au public minimaliste qu’à celui du *Rolling Stone* (Palmer, 1975 : 24-26).

Il faudra attendre le début des années 2000 pour que les fondements du genre minimaliste soient ébranlés. L’Académie tend à accréditer une analyse du minimalisme qui (ré)intègre tant les musiques populaires qu’une méthode caractéristique de leur musicologie. Robert Fink présente alors le minimalisme comme « une pratique culturelle » (Fink, 2005). Plutôt que de consolider les murs d’une tour d’ivoire dans lequel semble s’enfermer le genre, il en ouvre les portes. Il balaye alors tant les questions formelles que l’approche historique du genre. Il situe le minimalisme dans le contexte de la consommation de masse américaine et l’associe même, notamment, au disco. Sous la plume de Fink, le minimalisme devient enfin postmoderne. Ce minimalisme-là s’accorde *enfin* aux principes synthétisés par Jonathan Kramer en 2002 (Kramer, 2002 : 16-17) : il remet en question les hiérarchies culturelles, rejette l’unité structurelle et l’autonomie de l’œuvre, qui tend plutôt à relever de contextes culturels, sociaux et politiques.

Fink, tout comme d’autres, avait probablement senti le vent tourner. En 1998, alors que certains affirment que le genre s’est refermé autour d’une communauté restreinte de spécialistes, Kyle Gann, l’ex-minimaliste devenu « totaliste », doit même soutenir que ce genre n’est pas mort (Gann, 1998). La même année, Fink annonce la faillite définitive de la musicologie traditionnelle et milite en faveur d’une approche postmoderne abolissant les frontières entre le savant et le populaire et mettant fin aux prétentions d’autonomie de l’Art (Fink, 1998). Si c’est par la préservation d’anciennes frontières paradigmatiques que Gann vise à protéger le minimalisme, Fink s’y emploie par le biais d’un changement de paradigme.

Young et son œuvre ne sortent pourtant pas plus indemnes du coup d’état de Fink que de l’ancienne construction du minimalisme : téléologie et hagiographie mises à plat, la « paternité du mouvement » ne tient plus. Le compositeur perd sa place dans l’ouvrage, lui qui n’aura *in fine* même pas été le marqueur ou le moteur d’une « pratique culturelle » généralisée, celle du drone^[1], au contraire de Reich ou de Glass et leurs répétitions. En 2010, une nouvelle monographie est publiée par Johan Girard aux Presses Sorbonne Nouvelle (Girard, 2010). Il n’est plus alors question de minimalisme, mais de répétitions. Celles de Riley, Reich et Glass seulement. C’est que, au delà même de l’esthétique, Young lui-même avait longtemps fait montre d’une posture hostile tant vis-à-vis l’Institution que du

marché (Fink, 2004 : 550-551).

*

21

« Le jazz est une forme et j'étais intéressé par d'autres formes » affirme Young en 1968 (Young interviewé par Kostelanetz, 1968 : 187). « Mon travail actuel avec le Theatre of Eternal Music établit sa propre tradition », ajoute-t-il (*ibid.* : 216). Young contribue en effet pendant longtemps à estomper le blues, cette partie « non accréditée » de ses racines. C'est seulement dès la fin des années 1980 qu'il se ravise. Peu avant de publier l'un de ses rares enregistrements, *Just Stompin*, avec le Forever Bad Blues Band, il annonce que le blues avait constitué la base compositionnelle du Theatre of Eternal Music à l'époque où il y jouait du saxophone soprano. Son « œuvre maîtresse », « la plus importante œuvre pour piano depuis la *Concord Sonata* de Charles Ives » (d'après Kyle Gann qui réaffirme l'ancrage savant dans *Perspectives of New Music* en 1993 : 134), *The Well-Tuned Piano* (1964), aurait même été conçue, affirme Young, à partir du blues, comme dans *Pre-Tortoise Dream Music* (1964) où, à force d'étirer sans cesse son « 12 bar blues », il finissait par ne plus improviser que sur le quatrième degré de la gamme (Young interviewé par Doty, 1989 : 1). Le blues l'aurait même mené à s'interroger sur la question harmonique (*ibid.*). L'intérêt du compositeur pour le genre remonterait par ailleurs à ses premiers pas dans la composition : accompagné de Terry Jennings qu'il côtoie dans les clubs de jazz depuis 1953 et de Dennis Johnson, rencontré à Berkeley à la fin des années 1950, puis à New York au début des années 1960, Young – au piano – aurait à l'époque développé un langage musical consistant en improvisations modales superposées à la grille traditionnelle du blues en douze mesures dont il dilatait chacun des degrés (I-IV-V) pour créer ce qu'il allait appeler ensuite le « drone modal » (Young, 2000 : 7).

22

Young, passé à nouveau du piano au saxophone soprano, est successivement rejoint par Angus McLise, Marian Zazeela et Billy Linich en 1962 puis par Tony Conrad et John Cale en 1963 pour fonder le Theatre of Eternal Music. Il y développe des « combinaisons/permutations » modales d'une rapidité extrême qui tendent à simuler un accord tenu (Young, 2000 : 1). Dans l'« histoire de ses groupes » que Young écrit en 2000 (Young, 2000 : 7-12), il affirme que même « si un "compositeur" était identifié pour chaque pièce, peu importait le rôle créatif ou individuel de chacun des interprètes », que « cette liberté de l'interprète tirait ses racines dans les improvisations du jazz [...] » ou que « les compositions [du Theatre of Eternal Music] avaient des structures sous-jacentes mais n'étaient pas figées ».

23

Le blues s'ajoute donc, près de trente ans après l'expérience du Theatre of Eternal Music, à la longue liste d'influences dont Young se réclame sans cesse. Il le confronte à son souvenir du bourdonnement continu des générateurs électriques ou à celui du souffle incessant du vent d'Idaho. Il le confond avec l'Éternel de la cosmologie mormone (Grimshaw, 2011), le dilue dans la consommation d'hallucinogènes, l'incorpore au statisme webernien, le métamorphose par la découverte du raga ou encore l'intègre à l'aléatoire cagien. 24

Ce « revirement » de Young témoigne de sa capacité à « donner à ses activités, et même à de vagues souvenirs de réunions musicales temporaires, une place dans une téléologie autobiographique et stylistique délibérément construite » (Grimshaw, 2011) dont Jeremy Grimshaw a récemment fait l'analyse. La perspective dans laquelle Grimshaw s'inscrit, qui consiste à réintégrer l'œuvre du compositeur dans un contexte social, intellectuel et esthétique plus large – celui notamment de la cosmologie mormone ou de ses résonances psychédéliques – et à dépasser le formalisme musicologique dont le compositeur a fait l'objet, relève sans doute à nouveau d'une « nouvelle musicologie » en vogue depuis peu. Grimshaw comme Fink fait de la musicologie postmoderne avec un Young postmoderne. 25

Le compositeur, semble pour sa part continuer à présenter son œuvre sous la forme d'un « art conceptuel de collection » (Fink, 2004 : 551) et à situer dans ce cadre seulement les liens qu'il a entretenus avec les musiques populaires. En 2002, il rappelle, en évoquant un autre lien avec le « populaire », celui d'Henry Flynt et son hillbilly anti-art, que « les gens de Fluxus étaient comme des artistes de collègue. Ils n'avaient aucune compétence. [...] Ils n'ont jamais compris ce que je faisais et sont arrivés à faire des choses à un niveau bien plus simple. À un niveau appelé divertissement. [...] J'aime le divertissement. J'aime être diverti, mais je connais la différence entre divertissement et le genre d'œuvre que je produis » (Young interviewé par Zuckerman, 2002). Branden Joseph rappelle lui aussi la même année que ce fut parce que Young ne partageait pas leur intérêt pour la culture commerciale qu'il allait quitter après quelques répétitions, la « tentative-performance » de création de groupe de rock de Claes et Patti Oldenburg avec Andy Warhol en 1963. Il aurait par ailleurs de longue date, alors qu'il était actif dans Fluxus, souligné son indifférence à toute culture récréative (Joseph, 2002 : 84). C'est que Young, comme beaucoup de ses observateurs, avait également été à l'école du génie et du transcendantal. 26

EXCLUSIONS II : THE VELVET UNDERGROUND, LE PUNK ET L'AVANT-

GARDE MUSICALE

Lorsque Lester Bangs, Dave Marsh et Greg Shaw popularisent au début des années 1970 le label « punk » en y associant une contre-esthétique du rock et en mettant l'accent sur ses « racines populaires, agressives, sans ornements ni prétentions » (Gendron, 2002 : 228), ils font allusion à une série de groupes « garage » du milieu des années 1960. Ceux-ci incarnent le modèle du groupe de rock and roll originel, préservé de la décadence musicale des années 1970 (*id.* : 231-232) ; le modèle de la réduction du rock à son essence, antidote aux formes d'expérimentation qui fleurissent alors.

27

C'est une généalogie du blues au punk que Bangs, le « théoricien du punk » (Gendron, 2002 : 233) met alors peu à peu en place (Rombes, 2009 : 22). Celle-ci se construit sur les cendres de ces groupes « garage » qui, allant pour partie à contre courant de l'évolution du rock et de la pop, ont bien souvent conservé du blues la construction circulaire à partir de l'unité structurelle en douze mesures, plutôt que de céder à linéarité de refrains entrecoupés de couplets ou de ponts, hérités d'une certaine téléologie occidentale (Middleton, 2003 : 508).

28

Chez Bangs, le Velvet Underground devient une pierre angulaire de cette reconstruction esthétique. Il le fait renaître de ses cendres dans une série de chroniques dès 1969 dans lesquelles il insiste paradoxalement moins sur la composante « garage » du groupe que sur sa capacité à ouvrir « le rock à l'autonomie et à la liberté du free jazz » (Bangs, 1971). C'est que « le Velvet a une ambition avant-gardiste absente chez la plupart des groupes "punk" des années 1960 » (Gendron, 2002 : 242). Et même si pour Bangs « la plus importante leçon du Velvet Underground est le pouvoir de l'esprit humain à transcender ses facettes les plus sombres » (Bangs, 1969), il ne s'agit *a priori* pas pour ce dernier de façonner l'image d'un Velvet Underground synonyme d'agressivité, de bruitisme ou d'amateurisme mais de mettre celui-ci « sur la route de la canonisation » (Gendron, 2002 : 240). Pourtant, en insistant sur une série de similitudes formelles et esthétiques – « minimalistes », brutales et provocatrices –, Bangs et ses collègues contribuent à la fusion progressive du groupe avec le punk et vice versa :

29

« Quand Bangs et ses alliés commencèrent à promouvoir la carrière de Lou Reed [...], les discours sur le punk commencèrent à se mêler aux discours canonisants sur la tradition du Velvet Underground. Une série de similarités

30

formelles [...] encouragèrent la comparaison, mais l'esthétique calculée et la stratégie de choc intentionnelle tout comme l'ironie mettait l'axe Reed-[Iggy] Pop-[Jonathan] Richman sur un autre plan que celui des "punks" des années 1960 dont la musique dépouillée n'était pas affaire d'intention et donc la posture choquante n'était pas le fruit d'une réflexion esthétique. [...] Les discours se formèrent en tandem et la prétention d'une connexion profonde entre les deux acquit presque le statut de tautologie. » (Gendron, 2002 : 242)

Même si Bangs souligne le caractère « expérimental » du Velvet Underground, il ne met pas pour autant l'accent sur son ancrage dans l'avant-garde musicale new-yorkaise des années 1960. Bangs s'inscrit alors dans une tendance généralisée de la presse – focalisée quant à elle sur l'autre affiliation avant-gardiste, « warholienne », du Velvet Underground – qui avait consisté à omettre ou à méconnaître les possibles racines de l'« expérimentalisme » du Velvet Underground. D'autant qu'à la fin des années 1960, tous les musiciens qui ont rayonné autour de La Monte Young ont depuis longtemps quitté le groupe et que celui-ci vient de signer avec *Loaded* son album le plus « écoutable » d'après Bangs lui-même (Bangs, 1971).

Ainsi, pour cette presse, la musique du Velvet Underground avait été du « rock and roll [à hauts décibels] combiné à une danse du ventre égyptienne » (*The New York Times*, 14 janvier 1966), « accordée en mineur ou pas accordée du tout » (*The Los Angeles Free Press*, 13 mai 1966), « une bataille d'instruments dans une seule improvisation d'une heure [...] ; une série d'attaques atonales et de larsens » (*New York*, octobre 1966). Elle était « inexpressive, chaque chanson semblant durer trois heures » (*The Michigan Daily*, 4 novembre 1967), « répétée immuablement », assimilée à un « blues technologique [...] assez mécanique pour être confondu avec l'électronique », « sa répétitivité permettant de distinguer difficilement s'ils jouent mal ou non » (*Crawdaddy*, n° 16, 1968).

Si les traits de l'esthétique minimaliste aussi bien que ceux du punk à venir se dessinent dans les descriptions du « groupe de rock d'Andy » (*New York*, octobre 1966), seule une mention rapide de La Monte Young est faite dans la presse « pré-punk » (*Crawdaddy*, n° 17, 1968). John Cale y est avant tout décrit comme un « cagien » (*ibid.*). Exit l'avant-garde musicale de Young ou celle de Fluxus et son anti-art qui aurait mené Henry Flynt, Tony Conrad et John Cale à prêter l'oreille aux musiques populaires au fil de leur déconstruction de l'Art (Joseph, 2011 : 228).

Par ailleurs, aucune mention n'est faite, ni chez Bangs, ni dans la presse qui le

précède, de deux des premiers enregistrements publiés par le Velvet Underground : le très concret « Noise » ou le proto-minimaliste « Loop ». Et si Lou Reed accompagne la publication du flexidisc « Loop », dont le riff de basse et les boucles de larsen se déroulent à l'infini dans un sillon fermé pour le magazine *Aspen* n° 3 (1966), par un éloge de l'électronique et de la répétition, c'est pour se dédouaner de tout intérêt pour la technologie trois ans plus tard. « C'était une création de John [Cale] et je ne suis pas intéressé par ce genre de productions [électroniques] », affirme-t-il (Reed interviewé par Martin, 1969). Après quelques décennies, « Noise » et « Loop » ne restent pour beaucoup que les « expériences soniques divertissantes » de John Cale, réalisées « pour son propre plaisir » (Heylin, 2005 : xviii). En aucun cas les œuvres ne semblent pouvoir témoigner d'une possible intégration du Velvet Underground à la « New York Hypnotic School » des années 1960.

Même si les drones et l'impression de statisme ne passent pas inaperçus à l'époque de la redécouverte des deux premiers albums du groupe, aucune mention n'est faite de La Monte Young. Lorsque Lenny Kaye, l'un des autres initiateurs du punk, le cite dans le *New Times* d'avril 1970, c'est pour rappeler ensuite que la musique du Velvet Underground est « *in fine* du rock n'roll », « franc et simple » (Kaye, 1970).

La réception de *Metal Machine Music* de Lou Reed en 1975, un condensé d'une heure de boucles de larsen, est à nouveau symptomatique de l'absence de références à un possible ancrage avant-gardiste du punk. Dans le texte qui accompagne l'enregistrement Reed y crédite Young de sa « connaissance du drone et des possibilités harmoniques ». Il ne récolte cependant que l'effroi général du public et de la critique rock face à ce qui devient l'un des « pires albums de rock de tous les temps » (Guterman & O'Donnell, 1991). Lester Bangs érige pourtant ce *Metal Machine Music* en « plus grand album jamais enregistré » (Bangs, 1975). Mais c'est avant tout parce que « n'importe quel crétin disposant de l'équipement nécessaire aurait pu faire ce disque » et que « en ce sens, c'est de la musique populaire », « le meilleur remède à la pire gueule de bois de votre vie ».

Lointaine est la célébration « objective » de la dronologie de Young, celle qui, pour les observateurs du minimalisme de l'époque, tient autant de Cage que de Webern, celle-là qui est exprimée en termes de structure formelle essentiellement. Car c'est au travers d'une subjectivité assumée et poussée à l'extrême, faisant fi de toute « déontologie journalistique » que Bangs mène sa croisade. Une *tabula rasa* généralisée où l'Institution et les grilles de lecture qu'elle promeut n'ont pas de

place.

*

38

Ce sera *a posteriori* encore que la critique et une littérature journalistico-musicologique (Bockris, Malanga, [2002] 1983 ; Zak III, 1997 ; Witts, 2006 et Unterberger, [2009] 2012 parmi d'autres) reconstruisent les interactions, les emprunts et les filiations supposées entre le Velvet Underground et les minimalistes. Leurs propos sont en grande partie nourris par les déclarations de John Cale (Cale & Bockris, 1999), plus enclin que Lou Reed à exhumer les racines « avant-gardistes » du langage du Velvet Underground.

39

Mais ce que ces auteurs mettent en exergue ne sont pas tant les interactions mutuelles ou le partage d'une culture répétitive que l'influence unidirectionnelle du minimalisme sur le rock. Ainsi peut-t-on lire dans l'une des premières monographies consacrée à l'analyse « musicologique » du Velvet Underground (Witts, 2006), que celui-ci, par l'entremise de John Cale, aurait puisé l'essentiel de son esthétique chez La Monte Young. Qu'il s'agisse du son produit par le déplacement des meubles inspiré de *Poem for table, chairs, benches, etc.* (Witts, 2006 : 68), de l'emprunt des costumes noirs et blancs de Young et Zazeela (*ibid.* : 70), des conventions d'accordage (*ibid.*), de l'exploration de l'amplification (*ibid.* : 74) ou encore de l'attention portée aux premier, quatrième et cinquième degrés de la gamme (*ibid.* : 69), l'ombre de Young paraît plus que jamais peser sur la musique du premier Velvet Underground. Contestable ou non (Greif, 2007), cette « influence » s'est désormais propagée dans presque toute la littérature canonique ayant trait au Velvet Underground.

40

La jeune littérature des musiques populaires va en effet souvent s'emparer de l'« occasion minimaliste » pour légitimer son propre discours en voie d'institutionnalisation. Pourtant, si elle contribue de la sorte à diffuser l'idée selon laquelle il peut y avoir de l'Art (entendu comme la tradition musicale savante occidentale) dans la culture populaire elle exclut en conséquence des musiques populaires toute possibilité de prétention esthétique *in se*. Ce faisant, elle concourt à pérenniser ce contre quoi elle lutte : la scission des littératures ou tout au moins la prééminence esthétique du savant sur le populaire. Du Stockhausen chez les Beatles (Womack & Davis, 2006), du Varèse chez Zappa (Carr, 2013), et même du Robert Ashley dans les Stooges (Piekut, 2011) : les occasions manquent rarement pour cette « nouvelle musicologie » de valoriser la musique populaire via ses connexions avec la « musique savante ». Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si les

41

musicologues des musiques populaires se sont d'abord emparés du rock progressif, lequel par ses accointances avec la musique romantique tardive (Pirenne, 2005), paraissait beaucoup plus digne de figurer dans les programmes universitaires que l'amateurisme affiché (en façade) par le punk. Les chemins des paradigmes et les lectures de la « postmodernité » sont tortueux, les trajectoires indécises.

INCLUSIONS : DES SÉMIOTIQUES QUI S'OPPOSENT OU SE REJOIGNENT

Ici, répétition, minimalisme, et "cool" anti-geek sont les caractéristiques de l'expression de la bêtise. (Ellis, 2008 : 155)

42

Si quelques-uns des discours construits autour du minimalisme de Young et autour du punk du Velvet Underground révèlent différentes formes d'exclusions, d'autres convergent pour mettre en exergue des points formels communs. Qu'il s'agisse des premiers commentaires constitutifs des genres ou de plus récents travaux, presque tous font autant mention du « pouvoir de la répétition » et du statisme que de la fascination pour les hauts volumes sonores.

43

Ces éléments prennent toutefois des sens, des acceptions et des significations diverses voire divergents. Les genres renferment de fait leurs propres règles sémiotiques (Frith, 1996 : 91). Ainsi *Metal Machine Music* de Reed (1975) et son caractère expérimental allait sans doute dévier des codes du rock. Ainsi le hillbilly d'Henry Flynt, poussant l'anti-art vers l'extrême populisme, allait sans doute manquer de combiner avec les règles de l'establishment classique dont le compositeur était issu. De la même manière, Reed labellisé « punk » ou « rock » et Flynt « classique » sont restés confinés dans les territoires qui leur étaient attribués sans susciter l'intérêt au-delà de ceux-ci. Il n'en va pas autrement de Glenn Branca et Rhys Chatham à la fin des années 1970 : malgré tous leurs efforts pour intégrer les scènes du rock « authentique », ils ne furent jamais que ces « SoHo « "art fags" » (Gendron, 2002 : 292) qui cherchaient à élargir vers le rock les frontières désormais canonisées du minimalisme. C'est qu'au crépuscule des années 1970, l'idée du minimalisme comme genre savant et celle du punk comme esthétique populaire « authentique » a *in fine* pris forme, favorisant l'idée de « passerelle » entre deux univers autonomes et hermétiques plutôt que celle d'une culture ou d'une esthétique partagée. Chatham synthétiserait en quelque sorte cette dialectique en redécouvrant l'une des sources communes de ces deux univers désormais distinctifs et affirmerait : « lorsque j'ai découvert les Ramones, j'ai réalisé que, comme

44

minimaliste, j'avais plus en commun avec cette musique que je ne le pensais. »
(Chatham, *s.d.*)

« Un genre n'est pas seulement défini par ses frontières – par ce qu'il ne contient pas – mais également par ce qu'il contient » affirmait Fabian Holt il y a peu (2007 : 22) pour ajouter que la musique « contient des textures sémantiques polymorphes » (*ibid.*) et que les « éléments individuels de signification ne revêtent pas de sens isolément, mais à travers leur connexion et organisation dans des contextes symboliques avec leurs procédures régulatrices et leurs mécanismes directeurs » (*ibid.* : 23). Et de fait, ce sont bien des codifications différentes d'éléments formels, d'objets *a priori* similaires, que Nyman, Bangs et une série de leurs collègues et successeurs opèrent respectivement lorsqu'ils définissent minimalisme et punk. Tout au moins en associant Young à l'un et le Velvet Underground à l'autre.

À commencer par la fameuse anecdote de l'accordage de Reed. En 1964, lorsque ce dernier produit des disques à bas prix imitant le rock de l'époque pour un label intitulé Pickwick, il compose et produit « The Ostrich », un morceau basé sur deux notes dans lequel il joue sur une guitare dont toutes les cordes sont accordées en la dièse. Pickwick et Reed visent alors à donner vie à un groupe et se mettent à la recherche des membres de ce qui allait devenir The Primitives. John Cale, Tony Conrad et Walter de Maria – qui collabore avec La Monte Young depuis l'époque californienne (Potter, 2000 : 60) –, rencontrés fortuitement, sont alors invités à matérialiser le groupe fictif de Reed.

Le mythe est imprimé sur bien des pages : c'est l'accordage particulier de la guitare de Reed qui aurait capté l'attention de Conrad. Ce dernier a en effet mené pour sa part bon nombre d'expériences harmoniques similaires dans le Theatre of Eternal Music. Si l'objet des expérimentations de l'un et de l'autre est indéniablement similaire, l'accordage est conceptualisé selon des approches différentes voire divergentes, tant par les protagonistes que par leurs observateurs.

De fait, l'accordage que Reed expérimente notamment dans « All Tomorrow's Parties » sur le premier album du Velvet Underground tend à s'intégrer à une politique de la puissance et du choc sonore. Car à la manière des « power chords » du punk à venir, cette « réduction à l'essence » de l'accordage couplée à la saturation de l'amplification (Reed in Johnstone, 2010) permet de fait l'impact et la brutalité d'un accord épuré d'une série d'harmoniques. C'est une esthétique du choc, de l'« agression » (Mortifiglio in Zak III, 1997 : 60) que renferme et surtout

renfermera un tel accordage (voir notamment Walser, 1993 : 41-44). Mais ce sera aussi une autre esthétique, celle, notoire, de l'amateurisme, du « anyone-can-do-it », qu'on lui associera (tout comme du jeu en « power chords » qui nécessite un doigté aussi minimaliste que sa résultante sonore) et ce notamment par Conrad lui-même : « Nous ne pouvions pas croire qu'ils faisaient cette merde juste comme une sorte de style ethnique bizarre de Brooklyn, accordant leurs instruments sur une seule note, ce que nous faisons aussi dans le groupe de Young, ce qui était très étrange. » (Conrad cité dans Zak, 1997 : 39)

En effet l'approche de Young (et celle de Conrad) est quant à elle conceptualisée bien différemment. Elle est théorisée et objectivée, sans faire référence à un contenu extra-musical. C'est en termes « intellectuels » qu'accordage, harmonie et harmoniques sont envisagés : intégrés, à force de recentrer le débat sur le « son », dilaté, répété, amplifié, dans la thématique ancestrale de l'intonation juste (Young *in* Kostelanetz, 1968 : 195-202 ; Young, 2000) ; associés à la quête que Young commençait à mener au début des années 1960 à la recherche des harmonies naturelles qui le mènera au *Well-Tuned Piano* en 1964.

De part et d'autre, en filigrane de la question harmonique, c'est celle de l'amplification qui se dessine. Et une fois de plus, celle-ci fera l'objet d'une signification divergente. Dans le sillage de la pensée cagienne, l'amplification permet de donner une présence physique inéluctable à un son que l'histoire semble avoir trop souvent dématérialisé (Dick Higgins cité par Kahn, 1999 : 227). Elle ouvre en outre la voie à la saturation dans le temps et dans l'espace d'un son qui vise à emplir l'éternité. Le Theatre of Eternal Music devient alors rapidement notoire pour le volume sonore presque douloureux de ses performances (Duckworth, 1999 : 244).

Or, l'amplification est le lieu même d'un double discours de codification. Elle permet de passer le son et ses harmoniques « au microscope » chez Young (*ibid.*), mais elle incite également à l'expérience charnelle de la vibration sonore. Poussée à l'extrême pourtant, l'amplification ne donne plus seulement corps à la musique ; elle dépasse l'objectif de diffuser le son qui lui a donné naissance dans les musiques populaires (Frith, Straw, Street : 6-8) pour participer à une stratégie du choc et de la terreur.

« Torture cacophonique » (*The New York Times*, 14 janvier 1966), « choc » (*The Chicago Tribune*, 29 juin 1966), « grondement » (*The Los Angeles Free Press*, 13 mai 1966) ou encore « chaos » (*Boston Broadside*, juillet 1966) : ce sont là parmi

de nombreux autres, les termes avec lesquels la presse musicale rend compte du volume sonore assourdissant des premières apparitions du Velvet Underground. Agressivité sonore rime ici avec nihilisme. « Notre but était de déranger les gens, de les mettre mal à l'aise, de les faire vomir » dit Cale *a posteriori* (Cale & bockris, 2011 : 77). Et des commentateurs du Velvet Underground de suivre – en continuant à la tracer – la ligne de la brutalité punk : *White Light White Heat* est ainsi pour Fricke un magma de distorsion, un acte de terrorisme de larsen et même un précurseur de la plupart du « décibel-happy, fuck-you punk-rock » ultérieur (Fricke, 1995 : 39).

Pour Lester Bangs également, le « vrombissement » du Velvet Underground et ses « hurlements de larsen » font résonner douleur et colère (Bangs, 1969), cauchemar et hostilité (Bangs, 1971). Loin à nouveau de l'amplification « fonctionnelle » de Young, destinée à la mise en lumière des harmoniques naturelles du son (Young in Kostelanetz, 1968 : 201) qui en aucun cas ne doit rimer avec souffrance (*ibid.* : 212), le Velvet Underground « sut réinscrire l'ennui et la douleur auditive propres à l'avant-garde dans la thématique de la “mauvaise attitude” » (Greif, 2007). La douleur auditive constitue alors un « acte d'affiliation à une norme de vie supérieure, car pire et plus “transgressive” » affirme Mark Greif en 2007 (*ibid.* : 13-17).

Au delà des questions d'accordage et de celles des volumes sonores intenses, celles de la répétition obsessionnelle et du statisme sont également mises en lumière au sein des œuvres de Young et du Velvet Underground. Et à nouveau, des interprétations divergentes émergent.

Si Branden Joseph n'a pas manqué de souligner le caractère extatique de l'un des enregistrements de « The Ostrich » (Joseph, 2011 : 217), s'il a mis l'accent sur un immobilisme structurel qui n'est sans doute pas sans rappeler les expérimentations du Theatre of Eternal Music, ce n'est pas sans souligner que c'est la signature « primitive » (*ibid.*) du groupe qui s'y inscrit. « Il n'y avait rien de “minimaliste” dans les interprétations hurlantes, extatiques et extrêmes de The Primitives », ajoutera-t-il (*ibid.* : 228).

Cette remise en question des accointances esthétiques entre le rock et le minimalisme rappelle celle d'Andrew Goodwin concernant la collusion entre le rock et la musique de Phil Glass : « la musique [minimaliste] peut partager un principe abstrait avec le rock (dans l'usage de structures répétitives) mais son son et sa mise en scène a très peu à voir avec ce monde. » (Goodwin, 1991 : 181)

Et de fait, lorsque Lou Reed lui-même évoque le pouvoir de la répétition, c'est pour mentionner sa capacité à réduire les choses à leur « ultime blague » (Reed, 1966 : 5). Une répétition poussée à un tel extrême qu'elle ne permet pas de savoir si le Velvet Underground « joue mal ou non » (*Crawdaddy*, n° 16 : 1968). 57

Sont encore pointés dans les divers discours l'amateurisme et le nihilisme du « punk » à venir : « le punk désignait une attitude qui mettait l'accent sur l'immédiateté et la répétition (utiliser plus de trois accords était de la complaisance). » (Laing, 1985 : xii). Ainsi répétitions et drones, qu'ils aient été hérités du blues ou de Young, ou du blues via Young puis Cale, ou « pire », de Webern et Cage depuis Young, s'intègrent eux aussi à merveille dans l'esthétique brute que développe Lester Bangs. 58

AU DELÀ D'UNE CULTURE DE LA RÉPÉTITION

Ce fut donc par l'entremise d'une critique et d'une musicologie parfois népotiques que l'histoire du Velvet Underground et de La Monte Young fut (re)construite. Une histoire dont l'auteur se confondait souvent avec l'interprète, le compositeur, le fan ou le journaliste ; une histoire où les bribes de discours souvent contradictoires des protagonistes englués dans un même combat de catégories alimentaient, parfois malgré eux, les luttes de genre de part et d'autre du fossé savant/populaire. 59

La « reprise » successive et la transmission « généalogique » des discours relatifs aux genres dans la littérature interagiront avec ce monde qu'elles n'avaient pour objet que de décrire. Car ce sont également les esthétiques propres des genres qui seront impactées par les mythes reprises en boucle. Même si Simon Frith affirmera en 1996 que « [les genres] ne sont pas le résultat d'analyses académiques détachées ou d'histoires musicologiques formelles » (Frith, 1996 : 88-89), ces genres prendront aussi peu à peu, « *de facto* », les traits que ces musicologues ou journalistes visent à leur donner. 60

Les journalistes ou les musiciens, figures de proue du punk puis du post-punk, sembleront en effet continuer à converger vers une définition brutale, nihiliste et parfois bêtifiante du genre (Reynolds, [2005] 2007 : 85-111). Certains de leurs successeurs « indépendants », noise-, post- ou math-rock, couperont définitivement les ponts avec l'ex-avant-garde classique. Parallèlement, le post-minimalisme et ses compositeurs-musicologues s'engouffreront dans une tradition savante cérébrale, anti-populiste et à tout le moins éloignée de l'idée de la 61

« réconciliation postmoderne ». Jusqu'à Fink, du moins.

La répétition est le signe de l'amateurisme et de l'émancipation chez les uns, de l'ouverture à un genre « totaliste » bien ancré dans la tradition musicale occidentale (Gann, 2001) chez les autres. Lorsque les minimalistes et les post-minimalistes reçoivent leur accréditation culturelle, lorsque punk, post-punk, noise-rock, post-rock et math-rock prennent leur « indépendance » esthétique dans le paysage populaire, ils prennent des chemins opposés, quand bien même tous affirmeraient proposer une « alternative », soit à l'art de l'Institution, soit à la culture de masse.

62

Robert Fink a pu pointer l'émergence d'une « culture de la répétition » dans la société de consommation post-industrielle d'après-guerre. Il a par ailleurs pu réunir dans un même chapitre minimalisme et remix disco (Fink, 2005 : 25-61). Mais si l'auteur pointe alors le partage d'un arrière-fond formel ou structurel, il laisse en suspens les luttes de genre qui s'y déroulent de même que la définition de nouveaux territoires génériques sur cette terre commune.

63

Ces luttes s'inscrivent *in fine* dans le sillage de l'hypothèse émise par Bruno Latour (1991), selon laquelle « nous n'avons jamais été postmodernes » (Redhead, 2011). Elle nous incite à questionner, non pas la faillite du postmodernisme, ni celle de la théorie postmoderne elle-même, mais, une fois encore sa construction.

64

C'est en effet en perpétuant la frontière entre savant et populaire et en se situant en regard de celle-ci que ces genres « postmodernes » furent paradoxalement érigés. Car c'est en contribuant à consolider d'anciennes frontières et parfois en créant de nouvelles que la science et la critique ont pointé du doigt leur obsolescence et érigé, comme nouveaux héros, ceux qui semblaient œuvrer à leur destruction.

65

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

Bangs Lester (1969), « Review of The Velvet Underground », *Rolling Stone*, n° 33.

Bangs Lester (1971), « Dead lie the Velvets, Underground », *Creem*, mai.

Bangs Lester (1977), « The Greatest Album Ever Made », *Village voice*, 28 mars.

Bangs Lester [1987] (2013), *Psychotic réactions & autres carburateurs flingués*, Auch, Tristram.

Bockris Victor & Malanga Gerard [1983] (2004), *The Velvet Underground. Up-Tight*, Rosieres en Haye, Camion Blanc.

Boon Marcus (2002), « The eternal drone. Good vibrations, ancient to future », *in* Rob Young

(ed.), *Underrurrents. The hidden wiring of modern music*, Londres & New York, Continuum.

Cale John & Bockris Victor (2011), *What's welsh for zen. Une autobiographie de John Cale*, Vauvert, Au Diable Vauvert.

Carr Paul (ed.) (2103), *Frank Zappa and the And*, Garnham, Ashgate.

Chatham Rhys , « Composer's Notebook 1990. Toward a Musical Agenda for the Nineties », en ligne : http://www.rhyschatham.net/nintiesRCwebsite/Essay_1970-90.html.

Doty David B. (1989), « Interview with La Monte Young », 1/1, *The journal of just intonation network*, vol. 5, n° 4, 1989, p. 1.

Duckworth William (1995), *Talking music. Conversations with John Cage, Philip Glass, Laurie Anderson, and five générations of american experimental composers*, New York, Schirmer Books.

Fink Robert (1998), « Elvis Everywhere : Musicology and Popular Music Studies at the Twilight of the Canon », *American Music* , vol. 16, n° 2, p. 135-179.

Fink Robert (2004), « (Post-)minimalisms 1970-2000 : the search for a new mainstream », in Cook Nicholas & Pople Anthony, *The Cambridge history of Twentieth-century music*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 539-556.

Fink Robert (2005), *Repeating ourselves. American minimal music as a cultural practice*, Berkeley, Los Angeles, Londres, University of California Press.

Fisher John A. (2005), « High Art vs. Low Art », in *Routledge Companion to Aesthetics*, Londres, Routledge, p. 527-540.

Fricke David (1995), « The Velvet Underground. Peel Slowly and see » [liner notes], *Chronicles/Polydor/Polygram*, 31452 7887-2.

Frith Simon (1996), *Performing rites. On the value of popular music*, Oxford, New York, Oxford University Press.

Frith Simon & Horne Howard (1987), *Art into pop*, Londres, New York, Methuen.

Gann Kyle (1993), « La Monte Young's The Well-Tuned Piano », *Perspectives of New Music*, vol. 31, n° 1 (Hiver, 1993), p. 134-162.

Gann Kyle (2001), « Minimal Music, Maximal impact. Minimalism's immédiate legacy: postminimalism », in *New Music Box: The Web Magazine from the American Music Center*, en ligne : <http://web.archive.org/web/20110604040811/http://www.newmusicbox.org/article.nmbx?id=1536> [consulté le 15/01/2015].

Gendron Bernard (2002), *Between Montmartre and the Mudd Club. Popular music and the avant-garde*, Chicago, The University of Chicago Press.

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

Goodwin Andrew (1991), « Popular music and postmodern theory », *Cultural Studies*, vol. 5, n° 2,

p. 174-190.

Greif Mark (2007), « The Right Kind of Pain », *London Review of books*, vol. 29, n° 6, p. 13-17.

Grimshaw Jeremy (2011), *Draw a straight line and follow it. The music and mysticism of La Monte Young*, Oxford, New York, Oxford University Press, 2011.

Guterman Jimmy & O'Donnell Owen (1991), *The Worst Rock n' Roll Records of All Time: A Fan's Guide to the Stuff You Love to Hate*, Londres, Virgin Books.

Harvard Joe (2004), *The Velvet Underground and Nico*, New York, Londres, Continuum, coll. « 33 1/3 ».

HENNION Antoine (1987), « Rameau et l'harmonie : comment avoir raison de la musique ? », in DE LA GORCE Jérôme (ed.), *Jean-Philippe Rameau*, Paris & Genève, Champion-Slatkine, p. 393-405

Hermes Will (2011), *Love goes to building on fire. Five years in New York that changed music forever*, New York, Faber and Faber.

Heylin Clinton (2005), *All Yesterdays' Parties : The Velvet Underground in Print, 1966-1971*, Cambridge, Da Capo.

Holt Fabian (2007), *Genre in popular music*, Chicago, The University of Chicago Press.

Jameson Fredric (1991), *Postmodernism or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, Duke University Press.

Johnstone Nick (2010), *Lou Reed « talking »*, Londres, Omnibus Press.

Joseph Branden W. (2002), « "My mind split open" : Andy Warhol's Exploding Plastic Inevitable », *Grey Room*, n° 8, p 80-107.

Joseph Branden (2011), *Beyond the Dream Syndicate. Tony Conrad and the Arts after Cage*, New York, Zone Books.

Kahn Douglas (1999), *Noise, Water, Meat. A history of Sound in the Arts*, Cambridge & Londres, The MIT Press.

Kostelanetz Richard (1968), *The théâtre of mixed means*, New York, The Dial Press.

Kramer Jonathan (2001), « The Nature and Origins of Musical Postmodernism », in Lochhead Judy & Aunder Joseph (ed.), *Postmodern Music/Postmodern Thought*, New York, Routledge, p. 13-26.

Laing Dave (1985), *One chord wonders. Power and meaning in punk rock*, New York, Open University Press.

LATOUR Bruno (1991), *Nous n'avons jamais été modernes*, Paris, La Découverte.

LATOUR Bruno [1989] (2005), *La science en action. Introduction à la sociologie des sciences*, Paris, La Découverte.

Lena Jennifer C. & Peterson Richard A. (2008), « Classification as culture : types and trajectories of music genres », *American Sociological Review*, vol. 73, n° 5, p. 697-718.

Levaux Christophe (2015), « Démesures. Une histoire du drone de 1960 à nos jours », *Interval(le)s*, n° 7, *Réinventer le rythme / Den Rhythmus neu denken*, Vera Viehöver et Bruno Dupont (eds.), en ligne : URL: <http://www.cipa.ulg.ac.be/intervalles7/levaux.pdf>.

Martin Ramblin' Jim (1969), « Interview with Lou Reed », *Open City*, n° 78.

McClary Susan (1989), « Terminal Prestige : The Case of Avant-Garde Music Composition », *Cultural Critique*, n° 12, *Discursive Strategies and the Economy of Prestige*, p. 57-81.

McNeil Legs & McCain Gillian (2011), *Please kill me. L'histoire non censurée du punk racontée par ses acteurs*, Paris, Allia.

Middleton Richard (1983), « "Play It Again Sam" : Some Notes on the Productivity of Repetition in Popular Music », *Popular Music*, vol. 3, *Producers and Markets*, p. 235-270.

Middleton Richard (2003), « Form », in Shepherd John, *Continuum encyclopedia of popular music of the world*, New York, Londres, Continuum, p. 503-520.

Moretti Franco (2000), « The slaughterhouse of literature », *Modern Language Quarterly*, n° 61/1, p. 207-227.

Mortifoglio Richard (1997), « White light/white heat », in Zak III Albin, *The Velvet Underground companion. Four decades of commentary*, New York, Schirmer Books, p. 62-68.

Nyman Michael (1974), *Experimental music. Cage and beyond*, Cambridge, Cambridge University Press.

Palmer Robert (1975, « La Monte Young : Lost in the drone zone », *Rolling Stone*, n° 180, p. 24-26.

Piekut Benjamin (2011), *Experimentalism otherwise. The New York avant-garde and its limits*, Berkeley, Los Angeles, Londres, University of California Press.

PIRENNE Christophe (2005), *Le Rock progressif anglais*, Paris, Librairie Honoré Champion.

Potter Keith (2000), *Four Musical Minimalists : La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass*, Cambridge, New York, Cambridge University Press.

Potter Keith (2001), « Minimalism », *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Londres, New York, Macmillan, vol. 16, p. 716-718.

Pouncey Edwin (1998), « La Monte Young on record », *The Wire*, n° 178, en ligne : <http://thewire.co.uk/in-writing/essays/la-monte-young-on-record> (consulté le 15/01/2015)

Redhead Steve (2011), *We Have Never Been Postmodern : Theory at the Speed of Light*, Edimbourg, Edinburgh University Press.

Reed Lou (1966), « The view from the bandstand », *Aspen*, n° 3.

Reynolds Simon (2004), « Post-rock », in Cox Christophe & Warner Daniel, *Audio culture. Readings in modern music*, New York & Londres, Continuum, p. 358-361.

Riley Terry (2008), interviewé par David D. Bernstein & Maggi Payne, in Bernstein David W., *The San Francisco Tape Music Center. 1960's counterculture and the avant-garde*, Berkeley-Londres,

University of California Press, p. 205-221.

Rombes Nicholas (2009), *A Cultural Dictionary of Punk: 1974-1982*, New York & Londres, Continuum.

SHAPIRO Peter (ed.) (2010), *Modulations. Une histoire de la musique électronique*, Paris, Allia.

Smith Dave (1977-1978), « Following a Straight Line: La Monte Young », *Contact*, n° 18, p. 4-9.

Stephenson Ken (2012), *What to listen for in rock n' roll*, New Haven, Londres, Yale University Press.

Strickland Edward (1993), *Minimalism: Origins*, Bloomington, Indiana University Press.

Unterberger Richie [2009] (2012), *White light / White heat. Le Velvet Underground au jour le jour*, Marseille, Le Mot et le Reste.

Walser Robert (1993), *Running with the devil. Power, gender, and Madness in heavy metal music*, Middletown, Wesleyan University Press.

Witts Richard (2006), *The Velvet Underground*, Londres, Equinox Publishing.

Wolf Reva (1997), *Andy Warhol, Poetry, and Gossip in the 1960s*, Chicago, The University of Chicago Press.

Womack Kenneth & Davis Todd F. (eds.) (2006), *Reading the Beatles : cultural studies, literary criticism, and the Fab Four*, Albany, State University of New York Press.

YOUNG La Monte, « Notes on The Theatre of Eternal Music and The Tortoise, His Dreams and Journeys », en ligne : <http://melafoundation.org/theatre.pdf> (consulté le 15/01/2015).

ZAK III Albin (1997), *The Velvet Underground companion. Four decades of commentary*, New York, Schirmer Books.

ZUCKERMAN Gabrielle (2002), « An interview with La Monte Young and Marian Zazeela », *American Public Media*, en ligne : http://musicmavericks.publicradio.org/features/interview_young.html [consulté le 15/01/2015].

[*] Informations sur le prix annuel jeune chercheur IASPM branche française : <http://volume.revues.org/2592> [ndlr]

[1] Le drone est un genre musical caractérisé par l'usage de notes et de clusters maintenus ou répétés sur une longue durée. Voir Levoux, 2015.

La théorie postmoderne a récemment pu pointer l'effondrement de la frontière séparant les cultures savante et populaire. Le Minimalisme et La Monte Young d'une part, le punk et le Velvet Underground d'autre part ont souvent servi d'illustrations de ce nouvel ordre des choses où le dialogue entre des univers autrefois antagonistes s'ouvre enfin. Young, pourtant, n'a pas toujours été un compositeur « savant », et le Velvet Underground n'a été considéré comme un

groupe « punk » qu'après sa séparation. C'est en effet au fil de reconstructions opérées par la critique et par la musicologie que ceux-ci ont été cloisonnés au sein d'univers en apparence hermétiques. Et c'est au fil de reconstructions récentes, celles notamment de la « musicologie postmoderne », que ceux-ci ont été réunis sous une même bannière. La confrontation de Young et du Velvet Underground, du minimalisme et du punk dans la littérature critique et musicologique fait ici l'objet d'une investigation portant sur le rôle assumé par celles-ci dans la construction des histoires et des genres respectifs. Cette confrontation plaide en faveur d'une réintroduction des idéologies et des politiques musicologiques dans l'histoire de la musique elle-même.

(fr)

underground / alternative

genre musical

perceptions / représentations culturelles

La Monte Young vs. The Velvet: Minimalism vs. Punk, art vs. pop: postmodern constructions and deconstructions

Postmodern theory has recently brought to light the collapse of the boundary separating classical and popular cultures. Minimalism and La Monte Young, on the one hand, and punk and the Velvet Underground, on the other, frequently serve to illustrate the new order of things, in which the dialogue between these hitherto antagonistic universes has finally opened. Young, however, has not always been a “classical” composer, and the Velvet Underground only started to be considered as a “punk” band after it split up. It was, in fact, through the reconstructions of critics and musicologists that these musicians were sectioned off within an apparently compartmentalized universe. And it is through more recent reconstructions, notably those of “postmodern musicology”, that they have been reunited under a single banner. This article examines the way Young and the Velvet Underground, minimalism and punk, are confronted in critical and musicological literature with an aim to explicating the role played by this literature in the construction of these musicians' histories and these genres. This confrontation pleads in favor of the reintroduction of musicological ideologies and policies in the history of music.

(en)

genre (musical)

perceptions / representations (cultural)