

Université de Montréal

**Répétition et musicalité dans l'univers *underground* américain :
interférences entre le cinéma structurel et la musique répétitive**

par Charlotte Brady-Savignac

Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté
en vue de l'obtention du grade de Maîtrise ès arts
en cinéma
option générale

Août 2018

© Charlotte Brady-Savignac, 2018

RÉSUMÉ

Ce mémoire de maîtrise, intitulé « Répétition et musicalité dans l'univers *underground* américain : interférences entre le cinéma structurel et la musique répétitive », développe l'idée d'une musicalité propre au cinéma « structurel » (Sitney 1979) en établissant certaines correspondances entre ce type de cinéma « expérimental » et la musique dite « répétitive » – laquelle prend forme, au tournant des années 1960, au cœur du même univers *underground* new-yorkais, dans les mêmes institutions (universités, musées, galeries d'art) comme dans les mêmes « circuits parallèles » (Desjardins 1999, p. 223). Les cinéastes structurels (Snow, Frampton, Landow, etc.) ne cessent de rencontrer les compositeurs répétitifs (Glass, Reich et Riley). Dans un entretien tiré du *Millenium Film Journal*, Philip Glass rappelle le programme d'une « séance mixte » donnée conjointement avec Michael Snow : « In fact, there was a period in which I'd show a film of Michael's in the first half of the concert and I'd play in the second half. We showed either *Wavelength* or *Back and Forth*. What linked us together was the preoccupation with process » (Glass cité dans Simon 1983-1984, p. 137). Les correspondances repérables entre ces courants musicaux et cinématographiques (voir Noguez 1985 ; Desjardins 1999 ; et Sitney 2008), attestent d'un objectif commun aux cinéastes et aux musiciens : approfondir la relation entre les composantes formelles du médium. Cet approfondissement passe par divers procédés : (1) rejet de toute téléologie par une importance accordée au processus et au travail par couches ; (2) mise en doute de la primauté de la structure narrative par une répétition créant des textures et des espaces ; (3) réflexions sur la technique et le médium utilisés (caméra, pellicule, magnétophone à bande magnétique) par la pratique de la boucle ; (4) interrogations sur les fondements des langages cinématographiques et musicaux par des expérimentations sur l'organisation temporelle de l'œuvre. C'est ainsi que, par exemple, comparant la singularité du régime répétitif musical de la pièce *It's Gonna Rain* (1965) de Steve Reich, et la singularité du régime répétitif audio-visuel du film *Critical Mass* (1971) de Hollis Frampton, l'on découvre dans la configuration cyclique et machinale de ce film une musicalité structurelle.

Mots-clés : cinéma structurel, musique répétitive, expérimentations, répétition, musicalité, structure, avant-garde, Amérique, esthétique, politique.

ABSTRACT

This master thesis, entitled “Repetition and Musicality in the American Underground universe: Interference between Structural Film and Repetitive Music,” develops the idea of a musicality specific to “structural” film (Sitney 1979) by establishing certain correspondences between this type of “experimental” cinema and the so-called “repetitive” music – which take place, at the turn of the 1960s, in the heart of the same underground universe in New York, in the same institutions (universities, museums, art galleries) and in the same “parallel circuits” (Desjardins 1999, p. 223). Structural filmmakers (Snow, Frampton, Landow, etc.) keep meeting repetitive composers (Glass, Reich, and Riley). In an interview from the Millennium Film Journal, Philip Glass recalls the program of a session given jointly with Michael Snow: “In fact, there was a period in which I’d show a film of Michael’s in the first half of the concert and I’d play in the second half. We showed either *Wavelength* or *Back and Forth*. What linked us together was the preoccupation with process (Glass cité dans Simon 1983-1984, p. 137).” The identifiable connections between these musical and cinematographic tendencies (see Noguez 1985; Desjardins 1999; and Sitney 2008) attest to a common objective for filmmakers and musicians: to deepen the relationship between the formal components of the medium. This deepening goes through various processes: (1) rejection of any teleology by an emphasis on the process and the work in layers; (2) questioning the primacy of the narrative structure by a repetition creating textures and spaces; (3) reflections on the technique and the medium used (camera, film, magnetic tape recorder) by the practice of the loop; (4) interrogations on the bases of the cinematographic and musical languages by experiments on the temporal organization of the work. Thus, for example, comparing the singularity of the repetitive musical regime of Steve Reich's piece *It's Gonna Rain* (1965), and the singularity of the repetitive audio-visual regime of Hollis Frampton's film *Critical Mass* (1971), we discover in the cyclical and mechanical configuration of this film a structural musicality.

Keywords: Structural Film, Minimal Music, experimentations, repetition, musicality, structure, America, avant-garde, aesthetics, politics.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	i
ABSTRACT.....	ii
TABLE DES MATIÈRES	iii
REMERCIEMENTS.....	vi
INTRODUCTION	1
<u>CHAPITRE I</u>	6
L'AVANT-GARDE AMÉRICAINE ET LES PRATIQUES RÉPÉTITIVES.....	6
1.1. La répétition en musique, en littérature et en arts visuels	6
1.1.1. Le paysage artistique et culturel des années 1970.....	7
1.1.2. Précurseurs musicaux.....	8
1.1.3. Précurseurs cinématographiques	10
1.1.4. Possible(s) héritage(s), aujourd'hui.....	11
1.1.5. Débordement(s) de la sphère artistique.....	12
1.1.6. L'humain et la machine.....	13
1.2. L'avant-garde américaine et l'abolition des frontières disciplinaires.....	13
1.2.1. La notion d'avant-garde.....	14
1.2.2. L'avant-garde au cinéma	16
1.2.3. L'avant-garde en musique	20
1.3. Cet autre cinéma ; cette autre musique	22
1.3.1. Un cinéma <i>expérimental</i>	22
1.3.2. Une musique d'avant-garde.....	26
<u>CHAPITRE II</u>	30
LE CINÉMA STRUCTUREL ET LA MUSIQUE RÉPÉTITIVE : ESPACES COMMUNS ET RESSEMBLANCES THÉORIQUES.....	30
2.1. L'univers <i>underground</i> américain (1960-1970).....	30
2.1.1. Le cinéma <i>underground</i> américain	31
2.1.2. <i>Ce qui est sous terre et qui germe</i>	35
2.1.3. Art élitiste?	38
2.1.4. Un contexte de création commun aux deux tendances	40
2.1.5. Conflits terminologiques	43
2.1.6. Ressemblances théoriques.....	46
2.2. Les <i>répétitifs américains</i> ou la tridimensionnalité de l'objet sonore.....	48
2.2.1. Les <i>minimalistes</i> et La Monte Young	48

2.2.2. Les <i>répétitifs américains</i> : Terry Riley, Steve Reich et Philip Glass.....	50
2.3. Le <i>Structural Film</i> ou l'objet audiovisuel polysémique et polymorphe.....	57
2.3.1. L'influence Warhol.....	58
2.3.2. Définition du <i>Structural Film</i>	60
2.3.3. Un cinéma fait d' <i>interstices</i>	61
2.4. Des régimes répétitifs singuliers : un accent porté sur la structure.....	63
2.4.1. Régime répétitif musical.....	63
2.4.2. Régime répétitif audio-visuel.....	63
2.5. Expérimentations sur la machine et réflexivité.....	64
2.6. Musicalité structurelle et résistance.....	64
<u>CHAPITRE III</u>	67
RÉSONANCES ENTRE DEUX RÉGIMES RÉPÉTITIFS ; L'UN MUSICAL, L'AUTRE AUDIO-VISUEL.....	67
3.1. <i>Critical Mass</i> de Frampton et <i>Come Out</i> de Reich : déphasages.....	68
3.1.1. Hollis Frampton.....	68
3.1.2. <i>Critical Mass</i> (1971) de Hollis Frampton.....	70
3.1.3. <i>Come Out</i> (1966) de Steve Reich.....	76
3.1.4. <i>Interférences</i>	80
3.2. \longleftrightarrow de Snow et <i>Music in Fifths</i> de Glass : de constants allers-retours.....	81
3.2.1. Michael Snow.....	81
3.2.2. \longleftrightarrow ou <i>Back and Forth</i> (1969) de Michael Snow.....	83
3.2.3. <i>Music in Fifths</i> (1969) de Philip Glass.....	87
3.2.4. <i>Interférences</i>	89
3.3. <i>Crossroads</i> de Conner et sa musique par Gleeson et Riley : mouvements statiques.....	90
3.3.1. Bruce Conner.....	90
3.3.2. <i>Crossroads</i> (1976).....	91
3.3.3. Deux musiques : du concret vers l'abstrait.....	98
CONCLUSION.....	103
BIBLIOGRAPHIE.....	106

Pour Édouard, en qui je crois très fort.

REMERCIEMENTS

Un merci tout spécial, d'abord, à Serge Cardinal, directeur du mémoire et ami, pour sa passion contagieuse, son ouverture d'esprit, son humour, ses lectures attentives et assidues, ses commentaires justes et généreux, son intérêt pour la répétition, la musicalité et ces objets qui me fascinent, et pour les diverses opportunités ayant pu contribuer à confirmer et à enrichir les intuitions et les réflexions qui ont mené à l'écriture de ce mémoire.

Merci également à Frédéric Dallaire-Tremblay pour m'avoir initiée à la phénoménologie et à l'empirisme supérieur deleuzien, des territoires de pensées qui m'ont ouvert les yeux, les oreilles et ont nourri mes recherches, pour sa passion contagieuse pour les arts médiatiques et musicaux, pour son engouement envers cette étude comparative, pour ses conseils et ses commentaires éclairants sur le sujet étudié, alors qu'il n'était encore qu'une intuition...

Merci à tous les membres de *La création sonore* pour leur écoute attentive et leurs commentaires avisés à l'égard de ce présent travail, ainsi que pour leurs passions pour les arts du son et leurs expertises diverses ayant enrichi cette recherche.

Merci à André Habib pour avoir confirmé ma passion pour le cinéma *expérimental*, pour m'avoir fait découvrir quantité de films dont certains trouvent un déploiement dans le présent mémoire, pour m'avoir initiée à ses nombreux liens avec l'archive, et pour m'avoir donné diverses opportunités ayant contribué aux réflexions entourant la rédaction de ce mémoire.

Merci au Conseil de recherche en sciences humaines du Canada (CRSH) ainsi qu'au Fonds de recherche du Québec, société et culture (FRQSC) pour m'avoir octroyé un soutien financier ayant facilité la réalisation de ce travail.

Merci à mes collègues et ami.e.s pour les distractions, les conseils, l'oreille attentive et les encouragements, sans qui la rédaction aurait été une expérience d'une insoutenable solitude...

Merci à mes parents et à mon frère, Johanne Savignac, James Brady et Édouard Brady-Savignac pour leur amour absolu, leur soutien remarquable, leur écoute insurpassable et leur confiance aveugle.

Finalement, merci à Jean-Sébastien Houle pour sa tendresse, son accompagnement égayant, son altruisme, son soutien et sa douceur ayant rendu cette rédaction supportable.

INTRODUCTION

Un écran noir. Un magnétophone en marche. Puis, au bout de quelques secondes, une voix, puis une autre. Il revient après une absence de quelques jours. Elle souhaite obtenir des explications. Un pas en avant, un pas en arrière, puis un deuxième. C'est ainsi que se développe l'altercation. Ça tourne en boucle. Au bout d'un peu plus de deux minutes, un timbre de synchronisation retentit, trois fois. L'écran noir laisse la place au blanc. Ça clignote. Deux corps aux vêtements noirs viennent se coller sur ce fond blanc. Ça clignote. Les amorces de la pellicule, sous forme de points blancs, traversent l'écran, de bas en haut. Ça clignote. L'homme et la femme sont filmés de profil. Il se font face. Un pas en avant, un pas en arrière, puis un deuxième. On dirait des automates. Leurs mouvements sont saccadés, mis en boucle. L'altercation continue de plus belle. Ça dure, ça dure. À quoi bon? Je me prends les oreilles à deux mains...

C'est ainsi que s'ouvre *Critical Mass*, essai audio-visuel conceptualisé et réalisé par le cinéaste new-yorkais Hollis Frampton, en 1971. Un film marquant, énigmatique. Comment arriver à comprendre la démarche derrière ce film? Quel en est le sens? Un moyen-métrage de vingt-cinq minutes dont la forme et le contenu semblent cryptés. À force de répétitions, l'agencement des images, des voix et des bruits composant ce film paraît tirer vers une conception à la fois temporelle et rythmique proprement musicale, acquérant de ce fait une certaine *musicalité*. Cet essai audio-visuel semble faire appel ou adopter une technique compositionnelle analogue à une musique proprement répétitive, non trop éloignée de celle des musiciens répétitifs américains, aux tournants des années 1970. En effet, *Critical Mass*, dans sa dimension audio-visuelle, semble être composé à la manière d'une pièce pour bande magnétique de ces mêmes années.

C'est alors que l'article intitulé « Cinéma structurel et musique répétitive : correspondances » est venu à notre rencontre. Écrit par Luc Desjardins et paru dans la revue *Cinémas*, en 1999, cet article est le seul effectuant une contextualisation commune aux musiciens et aux cinéastes, associés par divers théoriciens de l'avant-garde américaine aux deux tendances analysées, en plus d'établir certaines caractéristiques formelles qu'elles pourraient partager. Une question demeure, suite à la lecture de ce texte, qui amorce le défrichage du sujet privilégié par ce mémoire : qu'en est-il lorsque ces caractéristiques formelles vont à la rencontre des pièces et des films eux-mêmes, lorsqu'elles se confrontent à ceux-ci, par des descriptions et des analyses précises de mesures et de séquences? Cet article comportant peu de descriptions ou d'analyses, se centre sur le contexte d'émergence de ces pratiques dites « expérimentales », sur la formule générale des pièces et des films cités comme sur leur adéquation avec les caractéristiques établies par l'auteur. Ce mémoire souhaite s'attarder

principalement aux correspondances possibles entre le cinéma structurel et la musique répétitive, à travers l'analyse comparative de trois couples d'œuvres musicales et audio-visuelles : (1) \leftrightarrow (ou *Back and Forth*) de Michael Snow (1969) et *Music in Fifths* de Philip Glass (1969) ; (2) *Critical Mass* de Hollis Frampton (1971) et *Come Out* de Steve Reich (1966) ; et (3) *Crossroads* de Bruce Conner (1976) et les musiques pour ce film, issues de compositions de Patrick Gleeson et de Terry Riley. Cette recherche, dans sa nature comparative, aspire à travailler l'idée d'une *musicalité structurelle* propre à la tendance éponyme d'un cinéma en marge. La musicalité, à la fois une faculté d'écoute, de regard et une forme de composition des sons, des images, permettant « d'entrer au cœur de la subjectivité temporelle » et des « subtils jeux rythmiques » des films (Leclerc 2004, p. 2) facilitera, nous croyons, le déploiement des interférences possibles entre les films structurels et les pièces répétitives comme la compréhension de la pertinence de leurs liaisons et de leurs interactions.

L'univers *underground* new-yorkais des années 1960-1970 prend forme dans des institutions artistiques – universités, galeries d'arts et musées – et en marge de celles-ci, dans des « circuits parallèles » (Desjardins 1999, p. 223), où les cinéastes structurels – Michael Snow, Hollis Frampton, George Landow, etc. – et les musiciens répétitifs – Steve Reich, Terry Riley et Philip Glass – se rencontrent pour effectuer des « séances mixtes » (Desjardins 1999, p. 223). Dans un entretien, Glass relate l'une de ces séances, donnée conjointement avec Snow :

In fact, there was a period in which I'd show a film of Michael's in the first half of the concert and I'd play in the second half. We showed either *Wavelength* or *Back and Forth*. What linked us together was the preoccupation with process. [...] In the early 70's, about a third of the audience would walk out during the music. We'd have a handful of people by the end of the concert (I didn't mind that) (Desjardins 1999, p. 223-224).

Cette citation est cependant écourtée par l'auteur de l'article. Dans l'entrevue originale, Philip Glass dit également ceci, au sujet de la préoccupation commune aux deux artistes pour le processus : « In Michael's terms, process had to do with camera movement; with me, process had to do with an additive musical procedure. We never actually put them together. Michael also does music » (Glass cité dans Simon 1983-1984, p. 137). Cet extrait n'ayant pas été retenu, témoigne pourtant d'une belle ambiguïté qui, nous croyons, mériterait d'être prise en compte. Que veut dire précisément le compositeur dans cette dernière phrase : « Michael fait aussi de la musique »? À quoi réfère-t-il? Parle-t-il simplement du fait que Michael Snow est également musicien, du fait qu'il compose de la musique? Parle-t-il plutôt d'une musicalité liée à sa pratique de cinéaste ou d'artiste, de façon plus globale? Cette réflexion et le mystère l'entourant contribuent eux aussi à la motivation entourant la rédaction de ce mémoire.

Les correspondances possibles entre ces deux arts, empruntées à Desjardins, nous permettront de poursuivre ce qu'il a amorcé, au sujet de la poétique musicale propre au cinéma structurel telle que nous l'identifions. Les interactions envisageables entre ces deux tendances se résument en cinq points sur lesquels nous nous permettons d'emblée quelques interprétations. En premier lieu, ces œuvres musicales et audiovisuelles ont un but comparable : elles témoignent de l'approfondissement de la relation entre les composantes formelles des médiums sur lesquels les artistes exercent leurs arts. En deuxième lieu, les artistes effectuent un rejet de la nature téléologique – dont le fondement est le concept de finalité – sur laquelle est basée la création artistique, qu'elle soit cinématographique ou musicale. Elles visent en effet à travailler des répétitions proprement structurelles (Girard 2010, p. 20) ; ce qui passe entre autres par la création de boucles. Ces œuvres, à la fois musicales et audiovisuelles, portent une attention particulière à une forme, à une formule ou à un processus répétitif en tant que tel, suivi de ses multiples transformations, plus qu'à une utilisation de la répétition en elle-même et en vue d'une finalité, propre à un schéma classique. Le travail mémoriel, par couches, dont font preuve ces œuvres, produit chez l'auditeur ou le spectateur la perception et l'anticipation d'un rythme ou d'une texture, d'un processus changeant comportant d'infimes différences : il est attentif à ce processus particulier et à son développement dans le temps de l'œuvre. En troisième lieu, ces œuvres mettent en doute l'importance du schéma narratif par un travail sur une « présence dénuée de structure dramatique » (Desjardins 1999, p. 228). Mieux que de donner l'impression de faire du « sur place », ces œuvres permettraient d'accéder à une conception verticale du temps. En quatrième lieu, les œuvres réfléchissent sur elles-mêmes et sur le médium utilisé (réflexivité). Que ce soit par la pratique de la boucle, inhérente à une répétition que nous considérons et définissons comme *structurelle* – nous y reviendrons – ou par un accent mis sur le processus d'enregistrement, les artistes amènent les auditeurs et les spectateurs à prendre conscience de la composition de l'œuvre, le ramenant à sa position d'écoute en le mettant face à ses propres perceptions, dans un « retour conscient aux origines du médium » (Desjardins 1999, p. 224). En dernier lieu, ces œuvres suscitent des interrogations sur les fondements des langages cinématographiques et musicaux dans leur rapport au temps et à l'organisation de ce temps dans l'œuvre. Ces réflexions communes, telles qu'identifiées dans l'article de la revue *Cinémas*, constituent le fondement d'un travail de défrichage auquel nous aimerions amener une nouvelle portée. Elles sont à la base de la problématique constituant cette recherche qui entend explorer, à travers diverses analyses comparatives, les migrations et les errances possibles d'un geste de composition à un autre, d'une pratique à une autre, et inversement. Comment ces diverses correspondances¹ telles

¹ Le terme « correspondances entre les arts » n'est pas entendu, suivant sa tradition esthétique, dans le sens d'une conformité de procédures, d'un décalque de formes ou d'un transfert des figures, mais bien dans les interactions et les résonances

qu'identifiées par l'auteur se manifestent-elles concrètement dans un corpus d'œuvres musicales et audio-visuelles? Un corpus est suggéré par l'auteur alors que les descriptions et les analyses comparatives des pièces et des films le composant demeurent, quant à elles, assez sommaires.

Notre apport spécifique à cette recherche, en trois points, vise à redécouvrir la pertinence et la validité des œuvres répétitives, dans le contexte actuel. En premier lieu, nous tendons à l'émergence, dans celles-ci, d'un autre contenu ou type de signification par la forme. Un contenu qui, au lieu d'être volontairement mis à l'écart ou dissout dans une conception formelle trop prégnante (Sitney 2002), prendrait corps dans la teneur foncièrement politique des œuvres, s'incarnant dans leur double nature machinique et réflexive. D'une part, la musique répétitive comme le cinéma structurel naissent de duplications, de collages et d'autres manipulations de la bande magnétique pour magnétophone ou de la pellicule de film : « enregistrer sons et bruits. Couper, coller et assembler des "boucles" » (Girard 2010, p. 28). Un accent est mis sur la machine et sur le processus d'enregistrement ; ce à quoi nous renvoient les œuvres. D'autre part, ces œuvres expérimentales nous font prendre conscience, dans leurs constantes relations avec elles-mêmes, de leur processus d'élaboration, de composition et de leur nature en tant qu'œuvres ; le mouvement cyclique qu'elles entretiennent l'évoquant, à répétition.

En deuxième lieu, ces pratiques participent, lorsqu'elles sont pensées ensemble, d'un militantisme en faveur d'une « déspecialisation des disciplines » et d'une « hybridation des pratiques » (Brenez 2006, p. 54). Dans *Cinemas d'avant-garde* (2006), Brenez précise, à ce propos : « articuler l'avant-garde cinématographique avec celle des autres arts, philosophie, littérature, musique, peinture, danse, vidéo » permet d'assurer « un permanent dépassement de l'art » (Brenez 2006, p. 54). Elle fait également intervenir Louis Delluc proclamant, dès 1919, au sujet de la vocation proprement cinématographique de contestation de la *sectorialisation* disciplinaire : « le cinéma est un cheminement de cette suppression de l'art qui dépasse l'art, étant la vie » (Delluc cité dans Brenez 2006, p. 55). Ces pratiques artistiques nous faisant ainsi prendre conscience de nos perceptions, de notre rapport au monde, au sens où l'entend Merleau-Ponty :

le mouvement et le repos se distribuent pour nous dans notre entourage non pas selon les hypothèses qu'il plaît à notre intelligence de construire, mais selon la manière dont nous nous fixons dans le monde et selon la situation que notre corps y assume (1963, p. 92).

Les travaux menés par Gilles Deleuze sur le cinéma vont également en ce sens ; sa métaphysique propre s'établissant sur la capacité des œuvres artistiques à entretenir ou à perpétuer notre « croyance

possibles entre les œuvres des cinéastes et les musiciens, dans le partage de réflexions, d'interrogations et de mises en doute concernant les mêmes dimensions poétiques ou esthétiques.

en ce monde-ci » (Cardinal 2010, p. xvii). Nous aimerions croire que les deux pratiques artistiques analysées dans ce mémoire pourraient contribuer ou participer, dans leur nature double – machinique et réflexive – lorsqu’elles sont pensées ensemble, à cette croyance.

En dernier lieu, les « boucles post-structurelles » (Green 2015, p. 115), boucles et répétitions omniprésentes dans l’art des dix dernières années, attentent de l’héritage des pratiques hybrides des années 1960 à 1980 et de leurs répercussions dans les galeries d’art et dans les salles de musée, à l’heure actuelle. Nous espérons que le corpus d’œuvres musicales et audiovisuelles et son analyse, qui s’étend des années 1960 à 1980 contribuera, au fil de cette recherche et par la teneur politique que nous lui apposons, à faire résonner notre contexte actuel...

CHAPITRE I

L'AVANT-GARDE AMÉRICAINE ET LES PRATIQUES RÉPÉTITIVES

1.1. La répétition en musique, en littérature et en arts visuels

La culture et la pratique musicales ont toujours été fondées sur la répétition. La transmission inhérente à la culture « repose sur la reprise des paroles et des gestes. Et les pratiques dites artistiques, même si elles ont très tôt été portées par le mythe de la création, ont toujours été elles aussi fondées sur la répétition » (Asselin, Cardinal et LeTourneux 2014, p. 1-2). La pratique musicale « n'a cessé de développer des régimes de répétition : dans la formation et dans la composition bien sûr, mais aussi dans la transcription et l'arrangement, dans l'interprétation et l'exécution » (Asselin, Cardinal et LeTourneux 2014, p. 1-2).

Au début du XX^e siècle, certaines pratiques d'avant-garde, qu'elles soient musicales, littéraires ou visuelles, préfigurent ces boucles et ces répétitions telles qu'on les verra se multiplier, à l'aube des années 1970 (Levaux 2015, p. 7). En musique, l'œuvre pour piano intitulée *Vexations* (1893), composée par Érik Satie, est une répétition d'un motif unique A sur une mesure comportant treize temps et ses harmonisations (A1 et A2). Sa forme est la suivante, répétée en boucle : A - A1 - A - A2. En tête de la partition, son auteur adresse une note à l'interprète : « Pour se jouer 840 fois de suite ce motif, il sera bon de se préparer au préalable, et dans le plus grand silence, par des immobilités sérieuses » (Satie 1893). Cette pièce est donc conçue pour être jouée 840 fois de suite, sans interruption. Son exécution complète, par un ou plusieurs pianistes, peut ainsi aller jusqu'à vingt-quatre heures, le tempo suggéré étant « Très lent ». En littérature, le poème « Sacred Emily » (1913), écrit par la poétesse, dramaturge et écrivaine américaine Gertrude Stein, paraît dans le recueil intitulé *Geography and Plays* (1922). L'on retrouve dans ce poème la référence à *Rose*, mot qui intervient d'abord comme nom propre, se modifiant peu à peu, tout au long : « Rose is a rose is a rose is a rose » (Stein 1993, p. 187). À chaque itération, la signification de ce mot, qui réfère d'abord à une image, celle d'une fleur, à la féminité et à des émotions amoureuses, semble se modifier, acquiert une dimension universelle pouvant renvoyer au romantisme et ses archétypes, avant de s'en détacher, de s'abstraire, au fil des répétitions, où la sonorité du mot prend finalement une distance avec son référent pour s'afficher en tant que telle, attestant de la nature proprement moderniste du poème. Ce mot, maintes fois répété, traduit alors l'expérience proprement féminine, féministe et engagée de l'auteure, dès le début du XX^e siècle. Au cinéma, le *Ballet mécanique* du cinéaste Dudley Murphy et du peintre Fernand Léger (1924), film associé à la fois au cinéma expérimental et aux genres picturaux dadaïste et post-cubiste, est élaboré à partir de nombreux sons et images en mouvement de nature souvent

mécanique et aux répétitions multiples rappelant la frénésie de la société moderne. Ce film, le premier ne comportant aucun scénario, selon ses auteurs, devait avoir pour bande-son la pièce pour orchestre du même nom, composée par George Antheil et considérée aujourd'hui comme une œuvre distincte. Il s'agit de l'histoire d'une impossible synchronisation : les deux parties de l'œuvre n'auraient été mises ensemble que durant les années 1990. Il contient d'ailleurs une scène qui inaugure l'utilisation de la boucle au cinéma : celle de l'action d'une femme montant l'escalier, un plan répété sept fois. Ces trois œuvres sont ainsi considérées par Christophe Levaux comme les précurseurs d'une alternative à une modernité artistique et littéraire qui « peu à peu s'essouffait de courir vers l'avant sans jamais poser son regard en arrière » (Levaux 2015, p. 7).

1.1.1. Le paysage artistique et culturel des années 1970

Dès la fin des années 1960, une « nouvelle pratique culturelle » de la répétition, sous de multiples formes, s'installe et s'impose dans le paysage culturel, « au centre de bon nombre d'esthétiques » (Levaux 2015, p. 7). Les « répétitifs américains », sous l'influence de La Monte Young, effectuent des expérimentations sur le magnétophone à bande avant de transférer cette technique compositionnelle à l'écriture instrumentale (Girard 2010). Les œuvres répétitives composées par ces musiciens – Terry Riley, Steve Reich et Philip Glass – obtiennent, au début des années 1970, une certaine notoriété : elles « se font entendre dans les salles de l'establishment classique (le Metropolitan Opera pour Philip Glass et *Einstein on the Beach* en 1976) » ou encore « sur les enregistrements des labels défendant la longue tradition musicale occidentale (Deutsche Grammophon pour Steve Reich et *Drumming* en 1974) » (Levaux 2015, p. 7). Dans le milieu dit « populaire », les succès musicaux de l'époque et remix *disco* sont entendus dans les boîtes de nuit. La chanson *Love to Love You Baby* de Donna Summer, dans sa reprise, son élongation et sa mise en boucle par Giorgio Moroder, dont la durée atteint près de dix-huit minutes, accède à la « deuxième place du Billboard Hot 100 à l'été 1976 » (Levaux 2015, p. 8). L'on constate que la ligne entre les sphères considérées comme « populaires » et « savantes » s'effrite, durant ces années (Girard 2010, p. 13). Les similitudes formelles de la musique répétitive et d'autres tendances musicales telles le *disco*, la *techno* et la *house music*, par une « répétition contigüe de cellules mélodiques généralement tonales ou modales », une « pulsation régulière et rapide », une « superposition progressive de couches instrumentales » et une « absence d'orientation téléologique » (Girard 2010, p. 13), atteste de leurs influences mutuelles et des transformations perceptibles dans la sphère culturelle. Le compositeur Philip Glass constate, à cet égard, que sa pratique compositionnelle est non trop éloignée de celle de la compositrice et chanteuse disco, Donna Summer : « When I first heard Donna Summer, I just laughed. I said, "That's exactly what we are doing!" How could you miss it? » (Glass cité dans Fink 2005, p. 25). De façon analogue, le groupe culte The Velvet Underground s'inspire des compositions de La Monte Young, de nature

répétitive et statique (Levaux 2015, p. 8). Les membres du groupe – Lou Reed, John Cale, Sterling Morrison, Maureen Tucker et Doug Yule – trainent à la Factory d'Andy Warhol, et arrivent à signer un contrat avec Verve Records, en raison de la notoriété de ce dernier. Warhol illustre par ailleurs d'une sérigraphie de banane autocollante la pochette de ce premier album intitulé *The Velvet Underground & Nico*², qui deviendra rapidement en vogue. Sous l'influence de ce pionnier du punk et du rock indépendant, Warhol intègre lui aussi la répétition à ses expérimentations picturales et cinématographiques : « car bien que le cinéma [ait] jusqu'alors lui aussi pris le parti d'une certaine linéarité [Dulac et Gaudreault 2006, p. 29-52], il retrouve peu à peu, des salles obscures à celles des musées, les joies circulaires des séries répétées à l'infini » (Levaux 2015, p. 8). Ces boucles et ces répétitions se retrouvent effectivement dans plusieurs films expérimentaux de l'avant-garde américaine des années 1970, que l'on pense à Tony Conrad, Hollis Frampton, Ernie Gehr, George Landow, Paul Sharits, Michael Snow et Joyce Wieland (Sitney 2002, p. 347). On les retrouve également dans les salles de musées, à travers des « pratiques audio-musico-visuelles » (Hellégouarch et Cardinal 2016, p. 7) telles l'art vidéo, l'installation et la performance, comme peuvent en témoigner les œuvres de Bill Viola, de Mark Atkins et de plusieurs autres artistes contemporains.

1.1.2. Précurseurs musicaux

Dès les années 1920, le *Boléro* de Ravel (1928), pièce orchestrale pour ballet, vient transformer, par son originalité et son inventivité formelle, l'histoire de la composition musicale. Par la répétition d'une seule et même ligne mélodique composée d'un thème, d'un contre-thème et d'une ritournelle, l'auditeur en vient à porter une attention à la structure de l'œuvre, au timbre des différents instruments se relayant (violoncelle, alto, flûte, clarinette, trompette, etc.), à la densification de l'orchestration, à sa variation, et aux différentes nuances (un long *crescendo* passant de *pianissimo* à *fortissimo*, sur toute la durée de la pièce). En effet, « le phénomène répétitif atteint ses plus extrêmes conséquences puisqu'il touche les trois paramètres principaux de l'écriture musicale : le rythme, la mélodie et l'harmonie » (Gut 1990, p. 29). La force de Ravel résidant dans le fait « d'avoir inventé "un thème à répéter, et pas n'importe quel thème", un thème qui, déjà, soutient Clément Rosset, appelle sa répétition, avant même d'être effectivement répété » (Girard 2010, p. 11).

Les œuvres de certains compositeurs romantiques et modernes, aux XIX^e et XX^e siècles, présentent des caractéristiques annonçant déjà la crise du système tonal et l'usage de la série en

² Nico, actrice et mannequin allemande proche d'Andy Warhol, fréquente sa *Factory*, dès les années 1960. Celui-ci présente la chanteuse aux membres du groupe *The Velvet Underground*, qui l'intègrent – contre l'avis de Lou Reed – pour leur premier album, sorti en 1967.

musique contemporaine, que l'on pense à Ludwig van Beethoven (*Septième symphonie*, 1811-1812), Camille Saint-Saëns (*Le carnaval des animaux*, 1886), Erik Satie (*Vexations*, 1893) et Claude Debussy (*Nocturnes*, 1901). Au XX^e siècle, en dehors du travail compositionnel de Maurice Ravel, d'Igor Stravinsky et de Béla Bartók, lié majoritairement au système tonal, une autre tendance émerge, en désaccord avec la première. Arnold Schoenberg et ses élèves élaborent le dodécaphonisme, un système musical atonal basé sur l'emploi exclusif de la série de douze notes de l'échelle chromatique. Le concept de série, initialement lié aux intervalles entre les différentes notes, s'élargit aux autres composantes musicales, jusqu'à en absorber tous les paramètres ; c'est le début de l'ère du sérialisme intégral. Dès les années 1950, les compositeurs Karlheinz Stockhausen et Pierre Boulez, entre autres, prennent part à cette tendance, en effectuant des compositions contemporaines utilisant les séries intégrales, avant d'abandonner le système en raison de sa trop grande rigidité. C'est également à l'aube des années 1950 que le compositeur Pierre Schaeffer découvre la « fermeture du sillon d'un disque d'acétate » (Levaux 2015, p. 11) et la mise en boucle qu'il induit. Il remarque la possibilité de détacher le son de sa source pour s'intéresser à son esthétique « concrète », portant son attention aux caractéristiques matérielles des sons et aux différents timbres. L'écoute visant « le son non pour ce qu'il désigne, mais pour lui-même » (Nadrigny 2015, p. 51). La répétition permet alors, selon Husserl, de passer de l'entente à l'écoute ; d'explorer, d'observer et de décrire le phénomène sonore. Un lien – bien qu'éloigné – peut être fait avec la musique répétitive qui, selon Muriel Joubert, peut induire une possible « tridimensionnalité » (Joubert 2015, p. 63), à condition d'établir « un continuum – généré notamment par les itérations rapides dans une uniformité timbrique et de registre – à partir duquel les masses sonores pourront se détacher ; un même sans cesse répété, qui ouvre imperceptiblement au différent » (Levaux 2015, p. 11-12). Dans la lignée de Schaeffer, Terry Riley compose, en 1963, la pièce pour bande intitulée *Music for the Gift*, où la trompette de Chet Baker, réemployée, se déploie au fil des accords sans cesse réitérés de la musique jazz. Une trompette frénétique, intensifiée par un travail de superposition, de mise en boucle et de décalage, qui « préfigure le minimalisme à venir » (Levaux 2015, p. 11). De l'ostinato³ au riff⁴, autant de motifs répétitifs sont utilisés dans diverses sphères musicales, du jazz au rock (Delville 2015). La boucle évolue ainsi dans les milieux « savants » comme « populaires », mais elle semble surtout prendre forme, se raffiner, gagner en prégnance et en diversité dans la rencontre entre les travaux de l'un et de l'autre, dans les échanges mutuels entre les artistes, toutes appartenances confondues. Le travail de Brian Eno (4 disques *Ambient*, 1978-1982) et des Beatles (albums *Rubber Soul*, 1965 ; et *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, 1967) ont pour

³ Motif mélodique ou rythmique répété avec obstination, généralement à la basse (Larousse 2018).

⁴ Court fragment mélodique répété tout au long d'un morceau (jazz, rock, ou autre). Par exemple, l'on peut caractériser un morceau par son *riff* de guitare accrocheur (Larousse 2018).

influence le travail de Riley et sa pièce *In C* (1964) ; cette dernière annonçant le transfert des expérimentations du compositeur sur bande magnétique vers l'instrument. À la suite de l'invention du sillon fermé par Pierre Schaeffer, les répétitifs américains (Riley, Reich et Glass) effectuent des expérimentations sur le ruban de magnésium avant de transférer celles-ci à l'écriture instrumentale, opérant cette fois-ci un saut non pas « technologique », mais « ontologique » (Levaux 2015, p. 12). Les drones de La Monte Young, composés de « boucles échantillonnées, improvisées, arythmiques ou encore superposées » (Levaux 2015, p. 12), inspirant eux aussi le travail des répétitifs.

1.1.3. Précurseurs cinématographiques

Dans son article intitulé « Survivance de la boucle dans le cinéma expérimental et l'art vidéo » (2015), J. Ronald Green rappelle que l'omniprésence de la répétition et ses multiples formes « n'est pas sans rappeler son usage chez l'autre consommateur compulsif de bandes : le cinéma » (Levaux 2015, p. 12). Dès la fin du XIX^e siècle se manifeste la présence des premières répétitions sur ruban, par lesquelles est rendu possible le cinéma. D'abord sous la forme d'une « boucle élémentaire » (Green 2015, p. 106) devant être répétée pour obtenir l'impression de mouvement ; pour que des images fixes – dessinées ou imprimées sur des bandes de papier avant de pouvoir être captées sur pellicule – s'animent. Un phénomène intégré aux jouets optiques et travaillé pour faire partie intégrante du spectacle de foire. Rapidement, ce type de cinéma, de nature attractive, laisse la place à l'intégration de « formes narratives » (Green 2015, p. 108). La boucle et la répétition resurgissent, au cours des années 1920, avec le *Ballet mécanique* (et autres symphonies visuelles), considéré comme le « manifeste de la boucle » (2015, p. 108). George Antheil, son compositeur, y met à l'œuvre les « premières technologies bouclées » : les « pianos mécaniques et les sirènes » (Levaux 2015, p. 13).

Au cours des années 1960, durant la période du « cinéma théorique⁵ » (Green 2015, p. 110), la figure de la boucle revient en force. C'est durant cette période que Tony Conrad réalise son premier essai filmique, film phare de ce cinéma, intitulé *The Flicker* (1966) : un effet stroboscopique d'une durée de trente minutes. À la même période, l'artiste, ayant plus d'une corde à son arc, étudie la musique drone de La Monte Young avec John Cale, alors que les trois font partie du groupe musical Theatre of Eternal Music – surnommé The Dream Syndicate. C'est en compagnie de Conrad et des autres membres du groupe que La Monte Young expérimente et théorise ce qu'ils appelaient à l'époque la *dream music*, faite d'intonations et de sons soutenus, connue aujourd'hui sous le nom de *drone*

⁵ Pour Ronald Green, la période du « cinéma théorique » équivaut à celle du « cinéma structurel » telle que l'a théorisée P. Adams Sitney. Il propose cette nouvelle terminologie à la suite de querelles en lien à la pertinence du terme initial, sur lesquelles nous reviendrons dans le second chapitre du mémoire.

music. Le travail musical de Conrad, de même que celui de Young, est considéré comme emblématique du genre drone et du minimalisme. L'artiste est par ailleurs intimement lié au groupe The Velvet Underground, duquel il doit indirectement son nom⁶. Malgré la rareté du cinéma de ce genre, à l'aube des années 1980, certaines grandes figures artistiques contemporaines œuvrant déjà, dès les années 1960, sont associés aux mouvements « structuralistes » et « minimalistes », que l'on pense à Robert Morris, Richard Serra, Nancy Holt ou Dan Graham (Green 2015, p. 115). L'installation intitulée *Boomerang*⁷ (1974, 10 min.) de l'artiste Richard Serra, principalement reconnu pour ses sculptures imposantes faites de plomb et d'acier, et mettant en scène Nancy Holt, l'une des précurseures du *Land Art*, témoigne de leurs préoccupations structurelles et minimales communes ; ces deux artistes ayant travaillé avec plusieurs médiums (cinéma, vidéo et photographie). Cette œuvre, conçue au début des années 1970, alors que la diffusion de la technologie vidéo est possible depuis peu, témoigne de la fascination de plusieurs artistes pour la facilité avec laquelle les œuvres produites sur ce support peuvent maintenant être diffusées rapidement, à la télévision ou par d'autres moyens de diffusion. Serra diffuse alors en direct, sur la chaîne XT Public Television à Amarillo, au Texas, les paroles de Nancy Holt qui lui sont renvoyées dans des écouteurs, avec un léger retard. Il s'agit d'un plan d'une dizaine de minutes où Holt, portant des écouteurs et cadrée en plan rapproché, parle et écoute les phrases dites, qui lui reviennent avec un décalage d'une seconde. Au fil des réverbérations, que le spectateur est lui aussi à même d'entendre des haut-parleurs de sa télévision ou d'écouteurs, les phrases s'enchaînent dans des boucles saccadées donnant cette impression de décalage, qu'Holt décrit elle-même comme « a world of double reflections and refractions ». Le sens des mots produits se mutant lui-même en une analyse de l'impression produite par la voix et établissant, au final, une distance entre Holt et la perception de sa propre personne.

1.1.4. Possible(s) héritage(s), aujourd'hui

Les réflexions communes aux cinéastes structurels et aux musiciens répétitifs, en dehors des préoccupations de quelques artistes visuels qui œuvrent toujours durant les années 1980, ressurgissent dans la salle de musée, à l'ère actuelle, par l'entremise de pratiques regroupées sous le nom de « cinéma nomadique » ou de « boucles post-structurelles » (Green 2015, p. 110-115) ; préoccupations

⁶ C'est dans l'appartement de Conrad, à New York, que Reed et Cale auraient trouvé un livre intitulé *The Velvet Underground*, qu'ils attribueront au groupe, jusqu'alors surnommé le « groupe d'Andy » (Green 2015).

⁷ Les informations recueillies sur cette œuvre proviennent de la page web du Museum of Modern Art de New York : <https://www.moma.org/collection/works/143808> ainsi que du communiqué de presse rédigé pour faire la promotion de l'exposition intitulée *Sites of Reason*, hébergée à l'été 2014, et regroupant plusieurs œuvres contemporaines, dont celle de Serra : https://www.moma.org/documents/moma_press-release_389276.pdf.

de nature foncièrement « minimaliste » et « structuraliste », selon l'auteur⁸. Cette tendance renvoie entre autres aux artistes Ann Hamilton, Tacita Dean et, nous aimerions ajouter, Patrick Bernatchez ou Ragnar Kjartansson. Ces artistes, pour ne nommer qu'eux, travaillent dorénavant avec les codes binaires numériques de l'audio-visuel, amenant cette question : peut-on alors parler de circularité? Boucles et répétitions sont ainsi au centre de diverses esthétiques. Elles « revêtent de nombreuses formes, des types variés : les terres où elles se déroulent sont multiples » et se répandent en dehors du milieu artistique (Levaux 2015, p. 12).

1.1.5. Débordement(s) de la sphère artistique

On les retrouve en effet dans la sphère culturelle occidentale, d'une époque à l'autre. En philosophie, le penseur et professeur Gilles Deleuze publie sa thèse de doctorat intitulée *Différence et répétition* (1968) où il s'intéresse, par l'analyse des concepts « répétition » et « différence » à la ressemblance, au double, à l'original et à ses multiples copies, dans l'ère du temps de son écriture. Robert Fink publie pour sa part, en 2005, *Repeating Ourselves*, portant sur les sources culturelles de la musique minimaliste, où il élargit la répétition à la « société de consommation post-industrielle » (Levaux 2015, p. 8) : publicité, télévision et innovations technologiques. La question de la technique étant primordiale dans l'évolution du phénomène de la répétition, de ses premières manifestations à nos jours, où le « cauchemar d'Adorno » semble avoir pris forme : « Le monde, dans ses manifestations macro comme microscopiques revient sans cesse se projeter à la case départ. Sans discontinuer, il se redit. "Comme un catatonique" [aurait-il] sans doute affirmé » (Levaux 2015, p. 8). Au premier couple deleuzien s'en ajoute un second : le couple freudien vie / mort. La psychanalyse freudienne permettant d'évoquer la dynamique suivante :

L'itération compulsive tend *in fine* à la résorption de la tension dans l'inertie totale : la mort. Pourtant, comme Richard Middleton le rappelait, face à Thanatos, c'est Eros qui se dresse. Car répétition est également renaissance. Vie, sexualité, jouissance : un autre axe répétitif se dessine en miroir inversé, pour se mordre la queue néanmoins : la jouissance, rendue possible par la simulation répétitive est également appelée « la petite mort » (Levaux 2015, p. 8).

Finalement, un troisième couple peut se joindre aux deux précédents, celui du sensé et de l'insensé, de la perte de repère évoquée par Roland Barthes dans *Le Plaisir du texte* (1973) : « "Répéter à l'excès,

⁸ Le terme « minimaliste », selon Green, réfère au mouvement architectural, musical et artistique contemporain se caractérisant par son absence d'ornementation, dont on identifie la présence sur la scène artistique, dès les années 1960. Par « structuraliste », l'auteur semble référer au mouvement homonyme de ces mêmes années, présent dans les sphères littéraires et philosophiques, particulièrement françaises. Dominique Noguez, s'étant questionné – comme plusieurs autres chercheurs – sur le qualificatif « cinéma structurel », précise que, mis à part un accent sur la structure, ce type de cinéma ne comporterait que très peu de lien avec le mouvement structuraliste (1985, p. 346). Nous reviendrons, dans le second chapitre du mémoire, sur ce possible héritage structuraliste et les difficultés que soulèvent l'emploi du terme « Structural Film », tel que l'a théorisé P. Adams Sitney.

c'est entrer dans la perte, dans le zéro du signifié" » (Levaux 2015, p. 9). Pierre Schaeffer peut lui aussi en témoigner : « il n'y a qu'un pas de la dialectique au non-sens » (Levaux 2015, p. 9). Des réflexions qui alimenteront certainement les analyses des œuvres qui suivront, et qui confirmeront la nature proprement structurelle de la répétition qu'elles mettent en place, qu'elles entretiennent.

1.1.6. L'humain et la machine

Le lien entre le créateur et la technologie est également primordial pour penser les rapports possibles entre deux pratiques (le cinéma structurel et la musique répétitive) ayant travaillé, interrogé et pris de corps le phénomène d'une répétition proprement *machinique* ; expérimentations ayant abouti aux œuvres en question. Le lien à la machine, aux technologies et à la technique étant à la base de leurs élans créateurs comme de ceux cités, plus largement, dans ce premier tour d'horizon. En effet, le « sillon fermé » de la bande magnétique comme optique – ou de sa reproduction numérique – traverse « les œuvres, les genres et les disciplines » (Levaux 2015, p. 9).

1.2. L'avant-garde américaine et l'abolition des frontières disciplinaires

Les deux tendances, cinématographiques et musicales, analysées dans ce mémoire – et plusieurs autres, d'une époque à l'autre – contribuent aux pratiques dites « d'avant-garde ». Dans le cas de la musique répétitive et du cinéma structurel, l'on parle d'une « avant-garde » en particulier, qualifiée de proprement « américaine », en référence à une époque, les années 1960 à 1980 ; et à son lieu de développement propre, les États-Unis. Il semble primordial de définir d'abord la notion d'avant-garde pour identifier ensuite les manières dont elle permet de mieux cerner ces deux pratiques musicales et audio-visuelles. En ce sens, l'ouvrage *Cinéma d'avant-garde* (2006) de Nicole Brenez nous aidera à cibler les spécificités des différentes avant-gardes cinématographiques (que l'on pourrait étendre à d'autres pratiques artistiques). Dans une articulation en deux parties : l'une théorique et l'autre exemplificatrice (ou illustrée par des analyses de séquences), l'auteure revient sur les différentes origines et définitions possibles de la notion d'avant-garde, donne un aperçu de ses pratiques et discours au cinéma avant d'effectuer une taxinomie des différentes avant-gardes historiques. Cet ouvrage trouve sa pertinence, eu égard à la problématique de cette recherche, dans la mesure où il permet, en première partie, de cerner les spécificités des cinémas d'avant-garde et, plus spécifiquement, de celui des cinéastes expérimentaux (plus largement), et structurels (plus précisément) en Amérique, aux tournants des années 1960. Nous étendrons les spécificités retenues à la musique répétitive, pour mener à bien cette étude comparative.

1.2.1. La notion d'*avant-garde*

Le terme est d'abord utilisé dans le vocabulaire *militaire*, que l'on retrouve dans un traité hindou datant du IV^e siècle avant J.-C., intitulé « Les six procédés de la politique », rédigé par un ministre nommé Kautilya (Brenez 2006, p. 3). Dans ce traité est effectuée une description des principales fonctions de l'« avant-garde » assumées dans « l'armée par les éléphants » (Brenez 2006, p. 3). Ensuite, le terme s'institutionnalise dans le domaine « des *idées* et des *débats* », vers la fin du XVIII^e siècle, en lien avec la Révolution française (Brenez 2006, p. 4). La première publication s'intitulant « L'Avant-garde » date de 1794 ; son titre complet est le suivant : « L'Avant-garde de l'armée des Pyrénées orientales » (Brenez 2006, p. 4). Elle développe « les grands principes de la liberté qui doivent affermir la Révolution » (Brenez 2006, p. 4). Enfin, le terme est utilisé dans le vocabulaire de l'*esthétique*, vers 1820, « dans les milieux saint-simoniens⁹ » ; ceux-ci affirmant que « l'art doit être "l'avant-garde" de la société » (Palmier cité dans Brenez 2006, p. 4). Ce principe d'une avant-garde ayant pour objectif d'agir comme combattant sur le terrain de l'art à la manière d'un guerrier est sans cesse réactivé au XX^e siècle, les « valeurs révolutionnaires » et les « modèles insurrectionnels concrets élaborés par Blanqui, Bakounine, Marx, Engels, Lénine, Mao, Giap, Guevara » inspirant la pratique de nombreux artistes – cinéastes, musiciens – qui transposent ces valeurs dans le « champ esthétique » (Brenez 2006, p. 4). Guy Debord affirme d'ailleurs : « Une association internationale de situationnistes peut être considérée comme [...] une tentative d'organisation de révolutionnaires professionnels dans la culture » (Debord cité dans Brenez 2006, p. 4). Il existe ainsi de nombreuses conceptions de l'« avant-garde », qu'elles soient « doctrinales ou informelles, [...] le fait de militaires, de philosophes, d'artistes ou d'historiens. Aux deux extrémités d'un très ample éventail, on trouvera d'un côté une conception large, transhistorique et rétrospective » et, de l'autre, « une conception précise, doctrinale et programmatique » (Brenez 2006, p. 5). La première, plus générale, concerne les époques et les avant-gardes artistiques qui les ont engendrées, regroupant des méthodes, des théoriciens et des historiens de provenances et d'allégeances diverses. Elle renvoie dans ce cas « à l'invention formelle » et à la « capacité d'une œuvre ou d'un mouvement à révolutionner sa propre discipline¹⁰ » (Brenez 2006, p. 5). La seconde, plus spécifique, concerne l'artiste dit « d'avant-garde » et la mission qui lui est propre, se divisant en deux visées : la première concerne la transmission des mots d'ordre révolutionnaire établis par un Parti ; la deuxième se rapporte à la participation à un programme social d'éducation populaire, « à la manière dont un

⁹ « Les saint-simoniens, disciples de l'économiste Saint Simon, défendent l'abolition des privilèges, les droits des classes les plus pauvres, les valeurs du travail et de l'éducation. Marx les qualifia de "socialistes utopistes" » (2006, p. 4).

¹⁰ Par exemple, Germain Bazin note, dans *Histoire de l'avant-garde en peinture* : « On ne sera pas surpris de voir inclus parmi les peintures "d'avant-garde" des artistes tels Raphaël ou Le Corrège, qui ont fait accomplir à l'art de véritables révolutions » (1969, p. 10).

détachement de soldats remplit une fonction spécialisée » (Brenez 2006, p. 5). Cette théorie traverse le XX^e siècle, dans ses versions léninistes, staliniennes, maoïste ou castriste, où l'on subordonne le travail artistique à une mission sociale consistant à défendre les intérêts de la « classe d'avant-garde » ou le prolétariat (2006, p. 5). Comme le précise Mao Tsé-Toung :

Toute culture, toute littérature et tout art appartiennent à une classe déterminée et relèvent d'une ligne politique définie. Il n'existe pas, dans la réalité, d'art pour l'art, d'art au-dessus des classes ; ni d'art qui se développe en dehors de la politique ou indépendamment d'elle. La littérature et l'art prolétariens font partie de l'ensemble de la cause révolutionnaire du prolétariat ; ils sont, comme le disait Lénine, "une petite roue et une petite vis" du mécanisme général de la révolution¹¹ (Mao cité dans Brenez 2006, p. 5-6).

Cette conception dite « para-militaire » de l'avant-garde domine dans les milieux intellectuels, depuis la fin du XIX^e siècle. Si bien qu'à l'effondrement du Mur de Berlin, en 1989, l'on décrète : « la "fin des avant-gardes", comme s'il n'existait d'avant-garde que communiste » (Brenez 2006, p. 6). Pourtant, l'auteure rappelle ensemble d'autres propositions. D'abord, celle de Marx qui n'a, selon elle, « rien de doctrinale » et ses précédentes : celles de « Blanqui, Proudhon, Bakounine et les anarchismes » (Brenez 2006, p. 6). Ensuite, celle de Trotsky, pourfendeur de l'instrumentalisation de l'art, comme celles de tous les artistes et philosophes : Victor Serge, Walter Benjamin, Theodor Adorno, Herbert Marcuse et l'École de Francfort, et les « différents formalistes » (Brenez 2006, p. 7). Les artistes marxistes, dans la pratique de leur art et dans leurs actions militantes, ne revendiquant pas leur affiliation à une doctrine en particulier. À cet égard, Brenez fait intervenir le cinéaste argentin trotskiste Raymundo Gleyzer : « Le Parti de la classe ouvrière n'existe pas. L'avant-garde devra surgir de la lutte elle-même¹² » (Gleyzer cité dans Brenez 2006, p. 7). Cette citation soulève le débat entre les différentes avant-gardes, où domine un conflit entre un art instrumentalisé par un Parti politique et un art conçu pour lui-même, dit-elle, comme force autonome. Par exemple, des oppositions se manifestent entre des tendances artistiques dont les visées paraissent contraires : « les formalistes et les politiques » (Brenez 2006, p. 7) ; entre les groupes, les artistes et les périodes d'un même artiste ; ce qui relève, nous le croyons aussi, d'une contradiction profonde. En ce sens, André Breton proclame, en 1935, que l'art d'avant-garde participe à « la déroute de la pensée bourgeoise¹³ » (Breton cité dans Brenez 2006, p. 7). De quelles façons? D'une part, cet art « a *partie liée* avec l'activité sociale révolutionnaire, il tend comme elle à la confusion et à la destruction de la société capitaliste¹⁴ » (Breton cité dans Brenez

¹¹ Cet extrait est tiré de « Causeries à Yen-an » (1942), dans *Citations du président Mao Tsé-Toung* (1966), Pékin : Éditions en langue étrangères, p. 331.

¹² Cette citation provient de son film intitulé *Mexique : la révolution congelée* (1971).

¹³ Breton, André. 1970. *Position politique du surréalisme*, Paris : Éditions Bélibaste/Jean-Jacques Pauvert, p. 20.

¹⁴ Tel que le souligne l'auteure, cette déclaration a été faite à Prague, en avril 1935.

2006, p. 7). D'autre part, « l'œuvre d'art, sous peine de cesser d'être elle-même, doit demeurer *déliée* de toute espèce de but pratique¹⁵ » (Breton cité dans Brenez 2006, p. 7). Ainsi, que l'art associé aux avant-gardes soit :

Lié ou dédié, militant ou kantien, "au service de la révolution" ou activité autonome, pratique sociale spécialisée ou lieu de redéfinition des découpages sociaux [...] se déploie la grande dialectique des avant-gardes, avec pour enjeux l'invention de la liberté, la revendication ou non d'une efficacité sociale, la fétichisation ou non de l'art comme pratique singulière (Brenez 2006, p. 7).

Le but de l'ouvrage *Cinemas d'avant-garde* (2006) n'étant pas de répondre à l'épineuse question de la distinction entre les différents mouvements d'avant-garde ou de défendre une conception en particulier, mais bien de repartir des œuvres et des discours les entourant pour observer les manières dont elles participent, dans leurs relations – nous référons ici à nos sujets d'étude – à cette « glorieuse et complexe histoire des idées, avec ses moyens propres » (Brenez 2006, p. 8).

1.2.2. L'avant-garde au cinéma

Plusieurs historiens du cinéma – Paul Virilio, Laurent Mannoni, Christian Pociello, Marta Braun et Gérard Leblanc – ont étudié, dans le prolongement de la pensée de Michel Foucault, la naissance du cinéma en lien avec un contexte culturel déterminé plutôt que d'une naissance s'expliquant simplement à la « faveur d'un développement logique des techniques » (Brenez 2006, p. 8). Cette naissance est en effet teintée par sa participation à « concrétiser des liens entre recherches scientifiques sur le mouvement, industrie militaire et contrôle des corps » (Brenez 2006, p. 8). L'on pense ici aux études sur le mouvement, effectuées par Étienne-Jules Marey et son assistant Georges Demenÿ avec le chronophotographe, aux alentours de 1889, qui auront pour aboutissement l'enregistrement proprement cinématographique. Le cinéma, en tant que dispositif technologique, sert d'abord les intérêts de l'État et de l'armée ; le Ministère de la guerre finançant la « Station physiologique de Marey, berceau du cinéma » (Brenez 2006, p. 8). Aux « États-Unis, les travaux de Edward J. Muybridge s'inscrivent dans le contexte de la taylorisation du travail ; en France, celles de Étienne-Jules Marey dans le contexte de la "rationalisation" du mouvement humain et animal » (Brenez 2006, p. 8). Il s'agit, dans un cas comme dans l'autre, d'une « entreprise de contrôle et de rentabilisation des corps » commençant avec la chronophotographie, se poursuivant avec le cinéma et se prolongeant de nos jours avec une production massive d'image, que l'on pense aux caméras de surveillances (Brenez 2006, p. 9) ou aux appareils électroniques tels les cellulaires, les tablettes et autres ordinateurs portables. Évidemment, quelle que soit la technique, l'institution qui la met en place

¹⁵ Tel que le souligne l'auteure, cette déclaration a été faite à Santa Cruz de Tenerife, en mai 1935.

ou sa logique interne, elle peut, comme le rappelle l'auteure, être détournée ou subvertie (Brenez 2006, p. 9). Voilà pourquoi une autre réponse, une autre histoire, peu après l'invention du cinéma, conçoit déjà le rôle de l'artiste avec ironie. Dans la poursuite des valeurs préconisées par les philosophes des Lumières que sont la justice, la liberté et l'égalité, au XVIII^e siècle, un changement radical du statut et du rôle de l'artiste s'opère :

L'artiste ne se trouve plus au centre du pouvoir, que celui-ci soit religieux, politique ou économique, il a pour fonction non-mandatée de maintenir et approfondir les idéaux de libération, d'anticiper sur un état du monde possible, de montrer par où l'on peut échapper à la domination, y compris en revendiquant le caractère asocial, insensé ou inutile de son œuvre (Brenez 2006, p. 9).

L'artiste d'avant-garde assure ainsi la « pérennité de l'esprit révolutionnaire » ; il n'est jamais enrôlé. Les pratiques artistiques de deux cinéastes russes – Serguei M. Eisenstein et Dziga Vertov – agissent parmi les « symptômes les plus manifestes de la trahison des idéaux révolutionnaires par le pouvoir d'État qui pourtant s'en réclame toujours » (Brenez 2006, p. 10). L'on pourrait ainsi affirmer que l'avant-garde est d'une nature double, foncièrement marginale et réactive. Mais pas seulement. Elle permet surtout, selon Brenez, de « déployer les idées, les formes et les possibles sans souci d'un déjà-là, à se confronter à l'inconnu, à l'impensable, à l'inadmissible » (Brenez 2006, p. 11). Pierre Restany précise : « L'art est un aspect de la recherche fondamentale » (Restany cité dans Brenez 2006, p. 11). En effet, l'art est un « vaste laboratoire du sens, son avant-garde se sert d'en renouveler les protocoles » (Brenez 2006, p. 11). Par exemple, un film n'est pas révolutionnaire que parce qu'il traite de la révolution, mais parce qu'il révolutionne quelque chose dans le monde, que ce soit une situation concrète, la manière selon laquelle les idées sont organisées, la tendance à subir sans réagir, etc. En ce sens, l'auteure fait intervenir Hegel, sur « l'œuvre nouvelle » :

Dans la culture, les œuvres originales et tout à fait prodigieuses sont comparables à une bombe tombant dans la ville paresseuse, où chacun est assis devant sa chope de bière, plein de sagesse, et ne sent pas que c'est justement son morne bien-être qui a provoqué l'éclat du tonnerre¹⁶ (Hegel cité dans Brenez 2006, p. 11).

L'œuvre d'art s'incarnant et agissant comme réflexion sur ce qui relève du symbolique : l'histoire des idées, les discours et les croyances, avec une intention particulière de l'artiste. Le rôle de l'art, suivant cette logique, est émancipatoire, tel que le note le tenant du romantisme, Friedrich Schiller, au sujet du Beau : le « refus de la subordination à un ordre extérieur, donc comme plénitude surmontant la régularité » (Brenez 2006, p. 11). Manifestation d'une beauté dite autonome, l'œuvre aurait donc la fonction d'introduire à celui ou celle qui l'écoute ou l'observe « l'émancipation morale : l'individu voit

¹⁶ Cet extrait est tiré de Hegel, G. W. F. 1991. *Notes et fragments. Inéa 1803-1806*. Paris : Aubier, p. 172.

grâce à l'œuvre comment la beauté se délivre de toute contrainte et ne s'alimente que de liberté » (Brenez 2006, p. 11). Cette proposition de considérer l'œuvre comme laboratoire d'expérimentation sur les fonctions spécifiques des composantes de l'être humain – ses facultés, nécessaires à l'émancipation – est reprise sous de nombreuses et diverses formes dans l'histoire des avant-gardes, notamment celle-ci : le « dépassement de l'art » (Brenez 2006, p. 12). L'auteure cite, à cet égard, le manifeste du plasticien Julio Le Parc, qui propose une réflexion sur cette idée :

Ranimer la puissance d'agressivité contre les structures existantes. Au lieu de chercher les innovations à l'intérieur de l'art, changer, dans la mesure du possible, les mécanismes de base qui conditionnent la communication [...] Organiser une espèce de guérilla culturelle contre l'état actuel des choses, souligner les contradictions, créer des situations où les gens retrouvent leurs capacités à produire des changements. Combattre toute tendance au stable, au durable, au définitif, tout ce qui accroît l'état de dépendance, d'apathie, de passivité lié aux habitudes, aux critères établis, aux mythes et autres schémas mentaux nés d'un conditionnement complice avec les structures au pouvoir. Systèmes de vie qui, même en changeant les régimes politiques, continueront à se maintenir si nous ne les mettons pas en question¹⁷ (Le Parc cité dans Brenez 2006, p. 12).

Le cinéma d'avant-garde ne peut être défini principalement – comme le serait tout type d'art – par son origine économique, sa « plate-forme doctrinale » ou son esthétique singulière. Comme le précise Brenez, le cinéma détourne sa nature technologique utilisée à des fins militaires « pour la réinscrire dans une dynamique d'émancipation », participant en ce sens à « un vaste mouvement critique qui s'est affirmé au XVIII^e siècle » (Brenez 2006, p. 12). Comme l'enjeu de l'œuvre d'art consiste en la reconfiguration du symbolique, en la remise en question de la « partition entre l'art et la vie, [...] entre l'idéal et le réel », l'art, pour l'artiste d'avant-garde, laboratoire de possibilités et d'expérimentations, n'a de sens que dans le refus, la contestation, la pulvérisation des limites du symbolique, « qu'il s'agisse d'une fin en soi ou d'un moyen d'intervenir directement sur le réel » (Brenez 2006, p. 12-13).

L'auteure permet par ailleurs d'entrevoir le cinéma qualifié d' « expérimental », souvent perçu comme marginal et élitiste puisqu'ayant peu de visibilité et un manque de surface économique, comme une exploration de « l'ensemble des propriétés et des puissances du cinématographe, ensemble sans cesse *réouvert* grâce à la complexité de son dispositif matériel et à la richesse de ses rapports symboliques avec le réel » (Brenez 2006, p. 17). Elle énumère ensuite huit éléments grâce auxquels le cinéma réfléchit sur lui-même, en prenant pour assises théoriques les réflexions de Malcolm Le Grice¹⁸

¹⁷ Cet extrait provient de Aupetitallot, Yves (dir.). 1998. *Stratégies de participation : GRAV – Groupe de recherche d'art visuel, 1960-1968*. Grenoble : Centre d'art contemporain de Grenoble, p. 231-232.

¹⁸ Dans son article intitulé « Thoughts on recent "Underground" Film » (1972), paru dans revue américaine *Afterimage* (automne 1972, n° 4, p. 78-95), Le Grice énumère huit éléments selon lesquels le cinéma réfléchit sur lui-même. Ceux-ci concernent spécifiquement les expérimentations effectuées par les cinéastes « structurels », objet de notre étude, alors que

sur le cinéma « structurel ». Le premier, la « caméra » comme « appareillage d'enregistrement photographique temporel », ses limites (cadre, limites de l'objectif, obturateur) et ses extensions : accéléré, ralenti, mouvement de caméra (panoramique, travelling, etc.) » (Le Grice cité dans Brenez 2006, p. 19). Le deuxième, les « phénomènes déterminés par le processus de montage et les passages à l'abstraction par relations tant conceptuelles que concrètes entre les éléments » (Le Grice cité dans Brenez 2006, p. 19). Le troisième, les « phénomènes déterminés par les mécanismes de l'œil et des particularités de la perception » (Le Grice cité dans Brenez 2006, p. 21). Par exemple, le flicker ou le défilement des images qui crée l'illusion du mouvement. Le quatrième, le « développement » ou la « reproductibilité » (tirage, traitement en laboratoire, re-filmage et re-copiage) ou l'exploration des transformations possibles par ces phénomènes (Le Grice cité dans Brenez 2006, p. 22). Le cinquième, la « pellicule » : ce qui est déterminé par sa nature physique, qui passe entre autres par une « prise de conscience de la réalité du matériau lui-même et de sa transformation possible en expérience et en langage ; celluloïd, rayures, perforations, bords du cadre, poussière, grain » (Le Grice cité dans Brenez 2006, p. 23). Le sixième, la « projection » ou les « propriétés du dispositif de projection » et les « composants fondamentaux de la projection d'une image séquentielle : lampe, objectif, fenêtre et couloir, obturateur, griffes, écran » (Le Grice cité dans Brenez 2006, p. 25). Le septième, la « durée concrète » : tout ce qui est déterminé par la durée d'un film (Le Grice cité dans Brenez 2006, p. 28) et, en définitive, « l'image » et sa « signification » ou la construction du sens par les composantes langagières du film (Le Grice cité dans Brenez 2006, p. 29). Les cinéastes expérimentaux, en ayant recours à ces éléments, interrogent le dispositif filmique : ils « invente[nt], fabrique[nt] et teste[nt] les outils du cinéma » (Brenez 2006, p. 30). L'auteure conclue cette partie en précisant l'importance d'« articuler l'avant-garde cinématographique avec celle des autres arts » (philosophie, littérature, musique, peinture, danse, vidéo, etc.) pour assurer ainsi un permanent « dépassement de l'art » (Brenez 2006, p. 54). Elle insiste sur le fait que ces avant-gardes cinématographiques militent pour une hybridation des pratiques artistiques, que l'on remarque en quantité impressionnante, à l'ère actuelle. En somme, la pensée derrière cet ouvrage synthétique, mais substantif nous permet de mettre en place et de définir l'une des deux pratiques d'avant-garde à l'origine de ce mémoire – le cinéma structurel, aux tournants des années 1970. Il nous semble par ailleurs que ce type de cinéma, dans ses interférences avec la musique répétitive, participe à la subversion et au détournement de la technique comme de l'institution cinématographique et sa logique interne, propres aux pratiques d'avant-garde, d'une époque à l'autre : dans son accent porté sur la machine, sur le processus d'enregistrement et de constitution de l'œuvre, conférant de nouvelles propriétés aux sons et aux images ; dans ses

Brenez élargit ce répertoire des catégories, qu'elle résume avec exactitude, à sa conception des cinémas d'avant-garde, regroupant des cinéastes de diverses époques, tendances et provenances.

expérimentations et recherches continues, et ; dans l'accent porté sur la répétition et la reprise. Une analyse de la porosité entre ces deux pratiques et les affinités communes de leurs auteurs, des propriétés machinales des œuvres comme de la réflexivité dont font preuve leurs discours, permet ainsi un « dépassement de l'art » (Brenez 2006, p. 12) et l'entrée dans le domaine du politique, un glissement qui sera énoncé de manière explicite dans les analyses qui suivront.

1.2.3. L'avant-garde en musique

L'« avant-garde artistique », quantité de théoriciens et d'historiens de l'art s'entendent pour l'affirmer, est une « culture de la subversion », tel que l'expose Robert Adlington, en introduction à l'ouvrage sous sa responsabilité, intitulé *Sound Commitments. Avant-garde Music and the Sixties* (2009). Cette conception de l'art comme instrument de réforme et de soulèvement populaire remonte en effet jusqu'au XIX^e siècle, en France, où l'art est perçu, par certains penseurs utopistes et anarchistes, comme élément central alimentant plusieurs mouvements pour des progrès sociaux. L'alliance des sphères politiques et artistiques radicales est également incarnée par la vie de bohème du Paris *fin de siècle*, son non-conformisme étant la preuve manifeste de sa vive opposition au gouvernement et aux institutions artistiques bourgeoises. La critique sociale dans l'art d'avant-garde s'intensifie au début du XX^e siècle, alors qu'un nombre élevé de mouvements influents : Dada, surréalisme, futurisme, et les mouvements d'avant-garde de gauche russes et allemands, cherchent à rendre poreuses les frontières entre l'art et la vie¹⁹. Plutôt que de faire une critique de la culture de masse, à la manière de leurs prédécesseurs, ils s'en prennent aux puissantes institutions artistiques empêchant de rendre poreuses ces frontières. Cette attitude subversive implique alors une entorse au principe formel établi qu'Adlington identifie comme l'« organicity », où les diverses composantes d'une œuvre d'art sont subordonnées à son ensemble (Adlington 2009, p. 3). Pour les artistes d'avant-garde, l'effet d'une telle intégration formelle encourage une conception de l'œuvre comme un simple produit d'art, portant ainsi atteinte à son potentiel émancipateur. Les expérimentations formelles des artistes d'avant-garde allant à l'encontre de ce principe d'unicité, précise l'auteur, font partie intégrante de la compréhension du lien étroit entre ce mouvement et l'art comme véhicule de transformation des sociétés (Adlington 2009, p. 3-4).

¹⁹ Certes, certains courants artistiques conservateurs ont eu une ambition similaire, à la même époque, que l'on pense aux vogues musicales fascistes dans l'Allemagne nazie. Cependant, cette ambition avait pour objectif de plonger au cœur du réel, de rendre compte de l'harmonie et de la beauté du monde dans sa transfiguration par l'imagination que constitue l'œuvre d'art, foncièrement émancipatoire. Il nous semble que ce rapport entre l'art et la vie, cette possibilité offerte par l'art de rejoindre ou de retrouver la vie, de laquelle l'on se serait éloignée, joue un rôle important dans les pratiques d'avant-garde comme elle a beaucoup à voir, différemment, avec des pratiques de la répétition auxquelles nous nous intéressons. Ces pratiques utilisent l'art comme un laboratoire de possibilités et d'expérimentations dans une volonté de briser les limites de la représentation, comme moyen d'intervenir directement sur le réel, rendant les frontières poreuses entre l'art et la vie.

Par ailleurs, l'auteur ajoute que cette conception de l'avant-garde contraste avec celle donnée de la musique d'avant-garde par plusieurs musicologues et anthropologues de la musique anglo-américains, dans des études récentes ayant principalement porté sur le rejet des questions d'intérêt social et politique en lien avec la création de ces œuvres. Par exemple, Georgina Born et David Hesmondhalgh ont évoqué, dans l'introduction à l'ouvrage intitulé *Western Music and Its Others: Difference, Representation, and Appropriation in Music* (2000), la nature autarcique de la musique d'avant-garde, en raison de ses procédés compositionnels ou élans conceptuels particuliers faisant appel à une élite sociale initiée et impliquant le rejet d'une pratique musicale plus démocratique ou accessible (Adlington 2009, p. 4). La musique d'avant-garde de l'après-guerre aurait survécu grâce au soutien des institutions étatiques telles les ministères de la culture, les radiodiffuseurs ou les organisations éducatives, cautionnant le statu quo sociétal. Pour de nombreux théoriciens, le remarque Adlington, c'est la musique populaire qui aurait le mieux réussi à faire entendre des opinions politiques radicales sur le sort des opprimés ou témoignant d'un désir de changement social important (Adlington 2009, p. 4). Les années soixante en témoignent particulièrement, que l'on pense aux chansons protestataires de Bob Dylan et Joan Baez, qui gagnent rapidement en popularité, à l'époque ; au rock psychédélique et à la vie alternative qui en découle, à la musique soul ou jazz et son emphase sur les questions raciales et, finalement ; aux nombreux festivals qui propagent des valeurs pacifiques et ouvertes sur le monde.

Pourtant, aux yeux d'Adlington, cette vision dans les études musicologiques passe sous silence la participation et l'implication – dans plusieurs pays et sous différentes formes – de plusieurs musiciens d'avant-garde dans les transformations des sphères politiques et culturelles des années 1960. Par exemple, les compositeurs d'avant-garde ayant fréquenté les cours d'été internationaux de Darmstadt tels Pierre Boulez, Bruno Maderna et Karlheinz Stockhausen, sont à la base des correspondances possibles entre l'invention de nouvelles techniques compositionnelles et l'engagement social et politique dont témoignent leurs réponses musicales aux protestations de Mai 1968, à l'assassinat de Martin Luther King, aux luttes anti-impérialistes latino-américaines, et autres (Adlington 2009, p. 4). Semblablement, Adlington retient le combat de John Cage visant à rendre poreuses les frontières entre l'art et la vie, à l'image des revendications de la première avant-garde du XX^e siècle. Son travail ayant inspiré de nouvelles générations de musiciens qui, par la transmission de valeurs telles la spontanéité et l'immédiateté, se sont associées aux mouvements de contre-culture utilisant la performance, les processus créatifs collaboratifs et la participation du public dans une volonté contestataire, de résistance et de démocratisation de la société de l'époque. Les pratiques des cinéastes structurels et des musiciens répétitifs, tout comme les séances mixtes qu'ils effectuaient à l'époque, y participent, elles aussi. Ainsi, *Sound Commitments* propose, dans ses différentes

collaborations, une réflexion sur quantité de pratiques musicales d'avant-garde appartenant à différents genres, régions géographiques ou tendances esthétiques comme réponses possibles aux bouleversements culturels et politiques de la décennie et du statut complexe – et souvent ambivalent – de leurs efforts dans un contexte social plus large. L'on y retrouve entre autres une étude, effectuée par Sumanth Gopinath, de la pièce pour bande magnétique *Come Out* (1966), enregistrée et composée par Steve Reich, et de son lien étroit avec le contexte entourant la fin de la ségrégation raciale aux États-Unis. Cette étude nous aidera certainement à repérer des résonances entre le régime musical singulier de cette pièce et le régime audio-visuel de *Critical Mass*.

1.3. Cet *autre* cinéma ; cette *autre* musique

L'ouvrage *Cinémas d'avant-garde* (2006) de Nicole Brenez a ainsi pour qualité particulière de rendre poreuses certaines frontières théoriques, à l'image du sujet étudié, qui milite en faveur de l'éclatement des limites propres de son cadre définitionnel et de ses diverses composantes techniques, esthétiques et organisationnelles. Dès lors, par ces expérimentations révolutionnaires, les frontières entre les arts, les disciplines et les genres s'estompent, elles aussi. Cet *autre* cinéma et cette *autre* musique faisant l'objet du mémoire sont deux pratiques souvent mises à part, perçues comme élitistes en raison de leur nature dite « cryptée », de leur « densité » ou de leur « prédominance formelle ». On leur apposera, conséquemment, des étiquettes particulières : expérimentale, visionnaire, underground, souterraine, avant-gardiste.

1.3.1. Un cinéma *expérimental*

Dominique Noguez précise, en introduction à son ouvrage intitulé *Éloge du cinéma expérimental* (2010), le qualificatif biffé – *expérimental* – qu'il emploiera pour identifier cet *autre* cinéma dont il parle. « Ce livre est pour rappeler l'existence de l'*autre* réalité cinématographique, qui n'a pas moins droit à la critique, à l'histoire, à la théorie ; qui n'a pas moins droit au nom de cinéma – de cinéma *tout court* » (Noguez 2010, p. 10). Il revient en effet sur l'origine des termes entourant les pratiques dites « expérimentales » du cinéma, remarquant la prédominance du terme « underground » ou de son pendant français « souterrain », dès 1961 :

L'étiquette underground resplendira et dira, quelques années au moins, avant que la pire presse ne s'en empare et ne la défigure, le caractère à la fois « parallèle », « marginal », quasi « clandestin », d'une extraordinaire floraison de films personnels « non hollywoodiens », « non commerciaux », politiquement déconcertants et formellement novateurs (Noguez 2010, p. 14).

Les caractéristiques énumérées permettant de cerner d'emblée quelques-unes des particularités de ce type de films. Ce n'est que quelques années plus tard que P. Adams Sitney qualifiera ce cinéma de « visionnaire » (Noguez 2010, p. 14). En 1968, en Europe, le « cinéma pur », « autre » ou « différent » perd ses connotations politiques en raison de l'avènement de cinémas en dehors du système et aux visées purement militantes, qualifiés d'ailleurs de « politiques et militants » (Noguez 2010, p. 14). Deux termes plus couramment employés pour définir cet autre cinéma dont on parle : cinéma / film « d'avant-garde » ou « expérimental ». Le qualificatif « avant-garde » étant désuet, n'ayant plus sa place, si l'on se fie aux dires de l'auteur. D'une part, parce qu'il ne dirait « rien en particulier des conditions de production et de diffusion, qui sont un des critères importants, sinon obligés, du cinéma qui nous concerne » (Noguez 2010, p. 14). Nicole Brenez affirme au contraire que, dans la plupart des cas, le cinéma d'avant-garde, pour remplir son programme de rupture, implique et nécessite des moyens de production (auto-production, organisation de cinéastes en groupes, laboratoires, etc.) et des espaces de diffusion (musées, galeries, universités, ateliers, etc.). Parfois, les cinéastes d'avant-garde peuvent évoluer au sein de l'industrie, ce qui ne leur empêche pas pour autant de résister au sein même de celle-ci, en proposant une vision nouvelle ou plus expérimentale. D'autre part, Noguez ajoute que le « procès de cette "métaphore militaire" » ; c'est-à-dire du détachement des soldats envoyés en reconnaissance avant le reste de la troupe pour ainsi assurer sa protection « n'est plus à faire » (Noguez 2010, p. 14). La principale caractéristique du cinéma d'avant-garde n'est-t-elle pas justement, suivant cette métaphore, de refuser, de contester ou même d'anéantir les limites de la représentation que permet le cinéma comme moyen d'intervenir directement sur le réel?

Dans son ouvrage, Noguez s'attarde principalement au terme « expérimental », notant les quelques limites qu'il a pu soulever, avant d'en vanter les mérites :

Il déplaît à bon nombre de créateurs par le soupçon d'inachèvement qu'il fait peser sur leurs œuvres et, comme « avant-garde » d'ailleurs, par la référence qu'il suppose à une norme extérieure, à une perfection lointaine (le « non expérimental » ici, la « garde » là) (Noguez 2010, p. 14).

Ce terme demeure néanmoins, selon l'auteur, « le moins mauvais de ces qualificatifs indésirables, le plus riche d'histoires et de connotations » (Noguez 2010, p. 14). La nature ambiguë qu'engendre l'emploi du terme « ~~expérimental~~ » – même s'il sera conservé par l'auteur pour les raisons qui suivront – est renforcée par le choix de rature du mot ; geste double de conservation et d'effacement relevant d'une stratégie et d'une réflexion empruntées à Derrida, comme manifestation de sa volonté de déconstruction des catégorisations.

Le qualificatif « expérimental », utilisé pour la première fois en 1503, a pour étymologie latine « experimentalis », rappelle Noguez :

Il est à rapprocher de l'ancien français « esperiment » ou « experiment », dérivé lui-même du latin « experimentum » qu'on peut traduire par « tentative », « essai », puisque c'est le substantif correspondant au verbe « experiri » (essayer, tenter). « Experimental » propose ainsi d'emblée une idée de recherche (Noguez 2010, p. 14).

Dans le *Dictionnaire de la langue française*, sous la direction de Littré, en 1863, l'on peut lire : « "Expérimental : qui est fondé sur l'expérience" » (Noguez 2010, p. 14). Plus tard, on l'associe à l'« observation des faits » (Hatzfeld, Darmester et Thomas 1980) et, récemment, à « l'expérience scientifique » (Robert, Larousse 1995). En 1865, dans son *Introduction à la médecine expérimentale*, Claude Bernard permet au mot d'effectuer un saut de la méthode à l'esthétique, et à l'activité artistique dans ce qu'elle implique d'imprévisible. Noguez précise que l'« expérience de voir » ou « empirique » à laquelle Bernard réfère, « consiste à intervenir au hasard sur un phénomène pour y provoquer l'apparition de faits dont on n'a, au début, aucune idée » (Noguez 2010, p. 14). Pour continuer sur l'idée de l'imprévisible, il convoque l'auteur naturaliste Émile Zola. En 1880, celui-ci serait le premier à avoir appliqué la méthode des phénomènes naturels de Bernard à des phénomènes artistiques :

Dans *Le roman expérimental*, le romancier a passé la blouse blanche du chirurgien ou du biologiste, mais moins pour rejoindre humblement les laboratoires que pour rallier les lecteurs à un ardent combat littéraire (« il faut bien que vous acceptiez notre littérature naturaliste, qui est précisément l'outil littéraire de la nouvelle solution scientifique cherchée par le siècle. Quiconque est avec la science, doit être avec nous »). Le « roman expérimental », c'est le jeune roman (« le roman expérimental est plus jeune que la médecine expérimentale, laquelle pourtant est à peine née »), c'est le roman de demain (« Si nous sommes condamnés à répéter cette musique [celle du romantisme], nos fils se désengageront. Je souhaite qu'ils en arrivent à ce style scientifique dont M. Renan fait un si grand éloge. [...] Jusque-là, nous planterons des plumets au bout de nos phrases, puisque notre éducation romantique le veut ainsi ; seulement nous préparons l'avenir en rassemblant le plus de documents humains que nous pourrons, en poussant l'analyse aussi loin que nous le permettra notre outil » (Zola cité dans Noguez 2010, p. 15).

Malgré la disparition du naturalisme, ces équivalences demeurent et peuvent être appliquées à d'autres pratiques artistiques que la littérature. Noguez cite en exemple l'un des textes théoriques de Dziga Vertov, publiés cinquante ans plus tard, où l'on détaille la « méthode du ciné-œil » comme une « méthode d'étude scientifico-expérimentale du monde visible²⁰ » (Vertov cité dans Noguez 2010, p. 15). Ainsi, le terme « expérimental » peut être pensé, au regard de son étymologie et de ses divers

²⁰ Cet extrait provient d'une traduction française de l'article intitulé « Kinoglaza K Radioglazu », paru en 1929. La référence complète de l'article en français d'où Noguez tire cette citation est la suivante : « Du *Ciné-Ceil* au *Radio-Ceil* » (1929). Dans Vertov, Dziga. 1972. *Articles, journaux, projets*. Paris : Union générale d'éditions (U.G.E.), p. 125.

emplois, en lien avec celui de l' « avant-garde », proposé par Nicole Brenez. La définition qu'élabore Noguez l'est, nous le verrons, d'autant plus.

À son tour, il propose ainsi sa propre conception du cinéma « ~~expérimental~~ » : « un cinéma de recherche, un peu diabolique, un cinéma en avance – *un cinéma d'éclaireurs* (avec toutes les connotations lumineuses qui peuvent auréoler ce beau mot) » (Noguez 2010, p. 15). La définition qu'il propose se divise en critères essentiels : l'un concerne les conditions de production et de diffusion des films ; l'autre, la place que tiennent les préoccupations formelles. Il rappelle d'abord que « l'expérimentateur se voue à un certain *retrait* par rapport aux circuits constitués, aux institutions, bref au système. Le concept assez nauséabond de "rentabilité" n'a[yant] pour lui aucun sens » (Noguez 2010, p. 15). Cette manière d'organiser leur travail n'est évidemment « pas sans conséquences sur la manière dont le film sera fait ni sur les conditions de sa diffusion (ou de sa non-diffusion) ». Il donne l'exemple du cinéma *underground* américain, qui a « su tirer sa force et son originalité » (Noguez 2010, p. 15) de ces stratégies de production et de diffusion éloignées du modèle industriel hollywoodien, organisées autour de la Film-Makers' Cooperative, une initiative du cinéaste Jonas Mekas²¹. Il formule ensuite le second critère : « Est "expérimental" tout film où les préoccupations formelles sont au poste de commande » (Noguez 2010, p. 15). Par « préoccupation formelle », Noguez réfère à « tout souci lié à l'apparence sensible ou à la structure de l'œuvre, *compte non tenu* du sens qu'elle véhicule » (2010, p. 15). Certes, ce type de cinéma se veut l'incarnation des expérimentations effectuées sur les diverses propriétés ou composantes du médium par les cinéastes. Un cinéma relevant davantage du *sensible* que du *sensé*, selon l'auteur : « Le but est esthétique, au sens fort du mot : ne s'agit-il pas de rendre la perception (*aïsthésis*, n'est-ce pas) à un certain état "sauvage" (en fait très civilisé) où, le signifié s'étant en quelque sorte évaporé, ne subsiste que son substrat, son "sol", son horizon? » (Noguez 2010, p. 16). Il affirmera dans le même sens que la « fonction référentielle, quant à elle, n'est guère mieux traitée par ce cinéma » (Noguez 2010, p. 19). Il nous semble, à l'inverse – c'est ce que nous argumenterons dans nos diverses analyses – que cet accent mis sur les perceptions du spectateur le ramène inévitablement à sa position d'écoute comme à la prise de conscience de la provenance de cette écoute ; celle d'un film. Ainsi, sa fonction référentielle est peut-être moquée dans sa nature traditionnelle de renvoi au référent – à un contenu particulier, l'histoire, par exemple –, mais elle n'est pas évacuée pour autant. Un déplacement s'effectue, simplement. Le sens qui en découle – ou l'intelligibilité de ce qui est présenté – n'est pas moins important. Seulement, son contenu semble

²¹ Nous reviendrons avec plus de précision sur le cinéma *underground* américain et ses diverses stratégies de production et de diffusion, dans le second chapitre du mémoire.

crypté par une forme très prégnante. Cette prégnance de la forme offre de nombreuses possibilités, riches de sens, laissant s'échapper, dans son étude de l'espace, du mouvement et du son, un contenu autre, non moins signifiant.

1.3.2. Une musique d'*avant-garde*

Dans le premier chapitre de *Sound Commitments* (2009), intitulé « Avant-garde: Some Introductory Notes on the Politics of a Label », Hubert F. van den Berg revient sur l'historique de cette notion dans l'historiographie de l'art et, plus précisément, sur ce qu'elle permet de dire sur les avant-gardes musicales des années 1960. Depuis les années 1970, le terme « avant-garde » est maintes fois utilisé dans l'historiographie de l'art européen, de façons plus ou moins fixées, dans une volonté de regroupement et de catégorisation de différents phénomènes artistiques hétérogènes et divergents, créant une unité singulière, un vaste ensemble transhistorique (van den Berg 2009, p. 15). Ainsi, l'auteur repère que le terme n'est pas seulement utilisé comme construction théorique ou modèle interprétatif, mais également associé, comme l'avait aussi noté Brenez, à une unité historique passée. En effet, le terme et son usage dans la culture sont assez datés, comme il a été introduit dans cette sphère, au début du XIX^e siècle. Ce n'est qu'à la fin des années 1930 que cette dénomination est régulièrement utilisée, avant qu'elle ne devienne plus populaire et attrayante autour des années 1950-1960, où elle sert à qualifier plusieurs mouvements artistiques le moins *innovateurs* ou *expérimentaux*, identifiés *a posteriori* (van den Berg 2009, p. 15). Dans les années 1970, ce terme est utilisé de façon courante dans l'historiographie de l'art. Plusieurs auteurs s'entendent pour dire que l'existence de l'« avant-garde » (ou des « avant-gardes ») est une unité supposée et fixe – même s'ils ne s'entendent pas nécessairement sur sa nature – plutôt que de la concevoir comme un outil ou une notion permettant de réfléchir sur la nature de diverses pratiques artistiques, dans ses formes multiples et en dehors de son ancrage historique. Les extensions historiques de l'avant-garde sont pourtant nombreuses et contradictoires. Dans l'historiographie de l'art européen, plusieurs auteurs ont associé l'avant-garde dite historique à quantité de mouvements tels le futurisme, le cubisme, l'expressionnisme, le dadaïsme, le surréalisme ou le constructivisme. D'autres qualifient de « neo » ou « latest avant-garde » (Bürger cité dans van den Berg 2009, p. 16) d'autres mouvements plus récents, tels les groupes *Cobra* et *Fluxus*, le *Pop Art*, le minimalisme, le situationnisme, le *Land Art*, le *Concrete Art*, etc. Les historiens de l'art Frascina et Hepp qualifient les développements artistiques de la deuxième moitié du XIX^e siècle et la montée du symbolisme comme noyaux de l'avant-garde, alors que Bürger, Asholt et Fährnders y voient une radicale rupture entre l'art symboliste et l'esthétique de *fin de siècle*. Plusieurs contradictions sont également repérables quant aux ensembles, mouvements ou groupes d'une certaine période historique devant être associés aux pratiques d'avant-garde. Par exemple, Bürger exclut le cubisme et l'expressionnisme de sa conception, alors que Scheunemann les

considère comme des mouvements majeurs appartenant aux premières avant-gardes. Ces mêmes incohérences sont perceptibles dans les tendances artistiques qu'associent différents chercheurs à la « néo-avant-garde », en raison du raisonnement ou des justifications théoriques de chacun. Alors que Greenberg, dans son ouvrage intitulé *Avant-garde and Kitsch* (1939, p. 34-49), atteste de son caractère élitiste et isolé de la société ; Bürger, dans son ouvrage *Theorie der Avantgarde* (1974, p. 42-44), affirme plutôt que l'art d'avant-garde offre une réunification entre l'art et la vie, et même qu'il participerait à l'abolition des frontières entre le « High Art » et les pratiques populaires (van den Berg 2009, p. 17). D'autres écartent cette volonté révolutionnaire pour se concentrer sur la réponse esthétique qu'ils proposent aux diverses innovations technologiques, aux nouvelles formes de production et au développement de nouveaux médias, tels le cinéma et la photographie. Des contradictions demeurent, malgré le fait que les représentants de l'avant-garde « historique » vouaient une certaine appartenance à une tendance dite « unifiée » (van den Berg 2009, p. 17).

Hubert F. van den Berg précise qu'en plus d'être utilisé comme appellation historique fixe, le terme « avant-garde » est employé comme métaphore, non seulement pour situer dans un temps un phénomène artistique, mais dans une volonté définitionnelle. L'on rappelle entre autres, dans plusieurs études esthétiques portant sur l'émergence de diverses pratiques culturelles et artistiques en avance sur leur temps, l'origine militaire de cette appellation : « that part of the army that marches in front of the main army corps, explores the battlefield, and engages as first army unit in battles with the enemy » (van den Berg 2009, p. 17). Après la Deuxième Guerre mondiale, tel que le précise Paul Wood, l'usage du terme devient à la mode, dans sa dimension métaphorique. On l'associe alors à quantité de pratiques « modernes » :

“Avant-garde” became persuasive as a synonym for “modern art” during the boom in culture after World War II. [...] The concept achieved a kind of dominance or “hegemony” [only] in the period from about 1940 to about 1970. [...] In artistic terms, these were the decades in which a conception of artistic “modernism” was consolidated, whose most important centre was New York. Modernism, as a specialized critical discourse in art, declined in influence after about 1970, but in wider and less specialized thinking about art during the years since, the term “Avant-garde” carried on bearing the meanings it assumed then, and to an extent it continues to do so. [It] became not just a synonym for modern art in the all-inclusive sense of the term, but was more particularly identified with artistic “modernism,” and hence shorthand for the values associated with that term (Wood cité dans van den Berg 2009, p. 20).

L'« avant-garde » a non seulement été synonyme de l'œuvre d'art *moderne* au sens global du terme, mais plus particulièrement à des œuvres associées au *modernisme* en histoire de l'art, et donc de raccourci pour les propriétés spécifiques associées à ce mouvement.

Si une délimitation des contours de l'avant-garde s'opère difficilement, comme le suggère F. van den Berg, à la fois en termes de compréhension de soi comme avant-garde, de nouveauté ou de

modernité de l'art d'avant-garde, une solution pourrait être offerte par ce que conçoivent Asholt et Fähnders comme l'avant-garde en tant que projet qui, de la même manière que le *Projekt der Moderne* d'Habermas, n'est pas conçu comme une unité complète, mais comme quelque chose qui a encore (ou *devait* encore) être complété – c'est-à-dire un projet qui consiste en un certain nombre de fragments, encore partiellement isolés, mais qui indiquent une unité à venir. L'on pourrait penser, à la suite de Gilles Deleuze et de Félix Guattari, à une entité rhizomatique et multiple ou, encore, suivant Michael Hardt et Antonio Negri, à une unité multiple avec un certain degré de cohésion, mais également marquée par une hétérogénéité, une incohérence ou une diversité évidente (van den Berg 2009, p. 22). En ce sens, il est préférable, selon Hubert van den Berg, de réfléchir ou de concevoir l'avant-garde et ses multiples déclinaisons, de nos jours, en termes de réseau.

Dans l'ouvrage *Sound Commitments*, l'on souhaite ainsi penser ce que plusieurs ont identifié comme la « néo avant-garde » (van den Berg 2009, p. 22) – période en jeu dans cet ouvrage, dès les années 1960 – dans la nouvelle perspective proposée par l'auteur :

The conception of the avant-garde as a fluctuating rhizomatic network allows for moments of crisis, like the First World War, the fascist and Stalinist repression in the thirties, the Second World War, and the cold war thereafter, in which many lines and nodes were endangered and extinguished, but others indeed continued, sometimes in exile, sometimes in some underground. To keep to the image of the rhizome, there are moments in which parts of the network are cut off and killed, parts of the root system migrate, new sprouts emerge in different places, superficially as completely new plants, yet stemming actually from the same root complex (van den Berg 2009, p. 22).

Le terme « avant-garde », tel que vu précédemment avec Van den Berg et Brenez, comporte déjà son lot de contradictions. Le terme « néo avant-garde » l'est d'autant plus, comme le précise Enzensberger, son préfixe « néo » insinuant que d'autres formes d'avant-gardes l'ont précédé. Dans l'histoire de l'art, l'usage de ce préfixe implique que le mouvement n'est pas simplement nouveau, mais une nouvelle apparition d'un mouvement ou de pratiques passées ; ce qui contredit sa nature originale. D'ailleurs, l'auteur rappelle que ce n'est pas une coïncidence si le préfixe est utilisé pour référer à des mouvements ou à des périodes se caractérisant par leur nature conservatrice ou par leur esthétique rétrograde (néo-gothique, néo-romantisme, néo-classicisme, etc.) (van den Berg 2009, p. 23). Il nous semble finalement plus approprié de référer à l'« avant-garde » tout simplement, dans sa nature plurielle ou rhizomatique, pour référer aux pratiques musicales et audiovisuelles qui nous intéressent dans ce mémoire, en adéquation avec la terminologie proposée dans *Sound Commitments* (2009) et dans *Cinémas d'avant-garde* (2006).

Dans les années 1960-1970, l'on peut constater l'existence d'une avant-garde artistique se définissant comme telle, contrairement aux nombreux *isms* du XX^e siècle ayant été qualifiés de

pratiques d' « avant-gardes » *a posteriori* (van den Berg 2009, p. 25). Les artistes contemporains se définissent comme y appartenant en raison du renouveau et de la révolte artistique auxquels ils contribuent, dans la continuité des expérimentations effectuées dans la première moitié du XX^e siècle. Enfin, si une caractéristique rassemble ces différents artistes d'avant-garde d'une époque à l'autre, tel que le note Pierre Bourdieu, c'est certainement le thème ou le discours de l'originalité (Bourdieu cité dans van den Berg 2009, p. 24). Il y a également autre chose : l'engagement politique de ces artistes (van den Berg 2009, p. 25). Les mouvements d'avant-garde coïncident tous avec des périodes d'instabilité politique ou de changements, des révoltes ou des révolutions, que l'on pense au lendemain de la Première Guerre mondiale et à Mai 1968, où les artistes combinent leurs expérimentations artistiques et l'ambition de révolutionner à la fois les arts et, plus globalement, la société. Rappelons-nous à cet égard l'origine militaire de la notion.

CHAPITRE II

LE CINÉMA STRUCTUREL ET LA MUSIQUE RÉPÉTITIVE : ESPACES COMMUNS ET RESSEMBLANCES THÉORIQUES

2.1. L'univers *underground* américain (1960-1970)

À l'image des autres termes employés pour qualifier les tendances analysées dans ce mémoire, le mot *underground* « n'a jamais fait l'unanimité » (Noguez 1985, p. 10). Les artistes qui y prennent part, la plupart du temps multidisciplinaires, s'inscrivent en effet dans une pratique vivante se transformant en un geste poétique et politique, loin d'être univoque ou monolithique. Le présent geste théorique vise ainsi à mieux cerner ces pratiques dans leurs interférences, ce qui nécessite une explicitation du contexte de leur émergence, des nombreuses querelles terminologiques entourant les étiquettes apposées aux cinéastes et aux musiciens, et des nombreuses définitions ayant tenté de cerner leurs œuvres, leurs pratiques et leur appartenance politique, ou tout à la fois. Ces définitions, nous allons le voir, semblent toujours nier ce quelque chose d'essentiel à ces pratiques, qui s'établissent de façon audacieuse et singulière, dans un renouvellement perpétuel et dans des résonances avec les autres arts : « The [american] avant-garde cinema has generally been defined in terms of what it does not do », précise James Peterson (Peterson 1994, p. 3). Dès 1961, les premiers qui l'employèrent au cinéma – Stan Vanderbeek et Jonas Mekas – ne l'utilisaient déjà plus, comme il aurait pris des « connotations suspectes » sous « certaines plumes ou sur certaines affiches » (Noguez 1985, p. 10). L'appellation *cinéma underground* était, par exemple, couramment acceptée au moment où les recherches de Noguez commencèrent, celui-ci précisant que « les étiquettes retenues par l'histoire pour identifier des groupes ont rarement obtenu l'aval de tous leurs membres, ne serait-ce que parce que certains s'offusquent de l'idée même d'être regroupés²² » (Noguez 1985, p. 10). Les œuvres structurelles et répétitives, toutes deux issues d'un contexte « souterrain », bien qu'elles se définissent en grande partie par leur originalité et leur unicité, comportent certaines ressemblances sur les plans contextuels, théoriques et formels nous permettant de les associer à ce pôle géographique et artistique commun des années 1960-1970. Nous retiendrons donc ce mot pour référer au milieu de leur émergence, « qui a l'avantage d'être américain par son signifiant », dans la lignée du cinéaste Ken Jacobs, qui l'estime pertinent « pour qualifier la période qui va de son essor en 1961 au moment (1966) où le cinéma qu'il désigne commence à être "à la mode" (voir Sitney), quitte à parler de cinéma "post-underground" pour qualifier ce qui vient directement après » (Noguez 1985, p. 10). Les films de la période 1966-1969 étant étroitement liés à ceux les précédant : « fût-ce par réaction, ils en sont trop

²² À cet égard, Sitney précise : « It is almost too obvious to point out that the film-makers themselves did not think in these categories when they made their films. Many of them will, of course, resist my categorizing them at all » (2002, p. xiii).

manifestement l'aboutissement logique pour qu'on les en dissocie » (Noguez 1985, p. 10). À partir de 1970, le phénomène initié par une avant-garde proprement américaine semble se multiplier et se complexifier. Le cinéma expérimental redevient un phénomène en vogue et plus largement international, où quantité d'artistes européens, provenant en majeure partie du Royaume-Uni et de l'Allemagne, de même que leur intérêt naissant pour l'art vidéo, éloigne l'attention jusqu'alors portée sur les cinéastes américains, principalement « structurels » (Sitney 2002, p. 371).

2.1.1. Le cinéma *underground* américain

L'épanouissement du mouvement *underground* américain au cinéma se situe, selon Noguez, entre 1962 et 1969 (Noguez 1985, p. 11). Son originalité proviendrait du fait qu'il est « devenu un mouvement et qui s'est voulu souterrain » (1985, p. 15). Au départ, l'on constate une fascination pour Hollywood ; pour son idéologie capitaliste, sa structure imposante et son industrie florissante, telles qu'en témoignent les œuvres de Kenneth Anger et d'Andy Warhol. À la fin des années 1950, Hollywood est pourtant en crise : « son monopole paraît ébranlé et enfin contournable. Le croient du moins un certain nombre d'hommes décidés à traduire au cinéma les aspirations d'une nouvelle génération » (Noguez 1985, p. 15). De cette apparente désillusion, notamment celle de l'un des plus actifs d'entre eux, Jonas Mekas, naît « la possibilité, la nécessité, puis la réalité du cinéma "underground" » (Noguez 1985, p. 15). À cet égard, Luc Moullet écrit, pour qualifier l'état de la production hollywoodienne entre 1958-1961, dans les *Cahiers du cinéma* : « débâcle et survie [...]. Moins de 200 films l'an » (Moullet cité dans Noguez 1985, p. 16). Le nombre de spectateurs en salle et le nombre de salles ayant diminué de moitié en huit ans s'expliqueraient entre autres par un « public conquis par la télévision » (Noguez 1985, p. 16). L'on constate ainsi, en 1959, le possible déclin d'Hollywood.

Durant les années 1950, plusieurs événements entraînent un climat politique et social changeant, à l'échelle nationale comme internationale. En 1953, suite à la mort de Staline, l'affaire Rosenberg éclate, entraînant la condamnation à mort des époux new-yorkais homonymes – d'allégeance communiste – pour espionnage au profit de l'URSS. Par ailleurs, McCarthy, « sinistre accusateur public de tant d'intellectuels et d'hommes politiques peu ou prou progressistes », connaît finalement un échec fracassant pour s'être imprudemment attaqué à l'armée américaine (Noguez 1985, p. 22). En 1959, invité par le président Eisenhower, Nikita Khrouchtchev, alors premier secrétaire du Parti communiste de l'Union soviétique et président du Conseil des ministres, fait un voyage retentissant aux États-Unis. L'année suivante, John F. Kennedy est élu président et, les États-Unis, plus que jamais, continuent d'asseoir leur pouvoir à l'échelle mondiale. C'est ce que l'on appelle la *Pax Americana* ou *Paix américaine*, période contemporaine de paix ayant débuté au milieu du XX^e siècle,

qui découlerait de ce pouvoir mondial exercé par les États-Unis. Dans ce mouvement de paix, le climat tendu avec l'Est se dissipe, mettant fin à la Guerre froide. La répression et la censure se relâchent : « les oppositions et les dégoûts refoulés pendant les années sombres du mc-carthysme vont surgir enfin et chercher à se dire. Ce sera la Beat Generation » (Noguez 1985, p. 22). Chez Warhol et plusieurs autres, l'on sent pourtant, nous le verrons, un sentiment de paranoïa à l'égard de cette volonté de contrôle par l'État américain, menacée par l'assassinat du président Kennedy, en 1963, et par de nombreuses émeutes anti-ségrégationnistes et autres revendications populaires. Par exemple, la sérigraphie sur toile d'Andy Warhol, intitulée *Little Race Riots* (1963), témoigne d'une certaine violence comme d'un pied de nez à l'appartenance américaine, par l'ajout de couleurs – le bleu et le rouge – associées, d'une part, aux contusions et au sang et, d'autre part, au drapeau américain²³. La reconfiguration formelle des matériaux par l'artiste, loin d'être strictement formaliste, a un effet politique indéniable. À cette même période, le poète Jonas Mekas, d'origine lithuanienne et citoyen new-yorkais depuis une dizaine d'années, s'achète une caméra Bolex 16mm, en espérant prolonger sa poésie dans une langue, dit-il, « dans laquelle nous pouvons atteindre tout le monde » (Mekas cité dans Noguez 1985, p. 17). Au Film Institute du City College de New York, Mekas et son frère suivent les cours du peintre, sculpteur et cinéaste d'origine allemande, Hans Richter. Ils mettent par ailleurs sur pied la revue *Film Culture* (1955), « qui entend promouvoir "une compréhension plus profonde des aspects esthétiques et sociaux du cinéma" » (Mekas cité dans Noguez 1985, p. 18). Dans les textes écrits par Mekas, dès 1959, « l'allusion et l'appel à cette nouvelle génération est constant » (Noguez 1985, p. 22) : « contre la "génération d'Eisenhower et Nixon", avec ses valeurs de violence et de profit – les valeurs de la "classe moyenne" –, une nouvelle génération d'artistes – et d'abord de cinéastes – doit maintenant s'exprimer » (Noguez 1985, p. 22). L'on constate la présence de nouveaux cinémas à petits budgets, issus d'une technique non trop éloignée du documentaire et traitant de sujets traduisant les aspirations profondes de cette nouvelle génération. Que l'on pense au *free cinema* britannique (Anderson, Richardson, Reisz, etc.), à la nouvelle vague française (Truffaut, Godard, Chabrol, etc.) ou au cinéma direct québécois (Brault, Groulx, Perreault, etc.), auxquels viendra se greffer « l'École de New York » (Noguez 1985, p. 22). C'est en 1959 que Mekas fait son « Appel pour une nouvelle génération de réalisateurs²⁴ ». Il y proclame, au sujet du cinéma commercial :

The time has long been ripe for it. We had expected it to happen with the breaking up of the Hollywood monolith into small, independent film companies. But our hopes proved to be only wishful thinking. Most independent companies soon became small Hollywoods in

²³ Cette œuvre fait partie d'un cycle de 13 toiles illustrant les émeutes anti-ségrégationnistes ayant eu lieu en 1963 à Birmingham, en Alabama.

²⁴ « A Call for a New Generation of Film-Makers » (1959), article de Jonas Mekas paru dans la revue *Film Culture*, n° 19, repris dans *Film Culture Reader* (Sitney 1970), p. 73-75.

themselves. [...] Our hope for a free American cinema is entirely in the hands of the new generation of film-makers. And there is no other way of breaking the frozen cinematic ground than through a *complete* derangement of the official cinematic senses (Mekas 1970, p. 73-75).

L'éditorial du numéro dans lequel figure cet article – écrit lui aussi par Mekas – annonçant expressément la mort d'Hollywood, précise Sitney (Sitney 2002, p. 325). L'année suivante, après avoir décrit :

L'apparition des « premiers fruits » d'un « sous-sol bourgeonnant » (*building underground*), il invite à observer, sous le clinquant du cinéma commercial, « ce jeune sous-sol (*that young underground*) où germent les idées et les rêves ». Plus loin, officialisant presque le sens figuré du mot, il proclame qu'avec *Shadows*, le mouvement du sous-sol (*the movement of the underground*) était déjà en marche (Mekas cité dans Noguez 1985, p. 30).

Les frères Mekas, soutenus par une vingtaine de cinéastes (Lionel Rogosin, Robert Frank, Alfred Leslie, etc.), producteurs (Daniel Talbot, Don Gillin, Walter Gutman, etc.) et acteurs (Ben Carruthers, Argus Speare Juilliard, etc.) fondent, à l'été 1960, le *New American Cinema Group* (N.A.C.G), une organisation qu'ils qualifient de « libre et ouverte » (Mekas 1970, p. 79). On retrouve également, en appui à ce projet, le signataire Gregory Markopoulos, cinéaste de « films expérimentaux » – pour reprendre les dires de Mekas – ce dernier témoignant des quelques réserves sur ce type de films dans ses textes publiés jusqu'en 1959 (Noguez 1985, p. 30). Il s'agirait, selon Noguez, de l'un des signes avant-coureurs de la naissance du mouvement *underground* américain. Le manifeste intitulé *N.A.C.G. First Statement*²⁵ (1961) fait allusion à cette nouvelle génération de cinéastes d'origine majoritairement américaine et parfois d'autres provenances, adoptant ainsi une perspective internationale. Ne se limitant pas au cinéma, l'on y mentionne que les autres arts tels le théâtre, la peinture, la poésie et la sculpture sont eux-aussi secoués par cet éclatement des valeurs morales d'autrefois :

As in the other arts in America today – painting, poetry, sculpture, theater, where fresh winds have been blowing for the last few years – our rebellion against the old, official, corrupt, and pretentious is primarily an ethical one (1970, p. 81).

L'on y décèle une volonté foncièrement humaniste : « We are concerned with Man. We are concerned with what is happening to Man. We are not an aesthetic school that constricts the film-maker within a set of dead principles » (1970, p. 81). Volonté se traduisant par des aspirations esthétiques particulières : « We don't want false, polished, slick films – we prefer them rough, unpolished, but

²⁵ Manifeste publié dans les nos 22-23 de la revue *Film Culture*, à l'été 1961, repris dans *Film Culture Reader* (Sitney 1970), p. 79-83.

alive; we don't want rosy films – we want them the color of blood » (1970, p. 83). En 1961, Mekas organise plusieurs projections d'essais audio-visuels de différents cinéastes dits « d'avant-garde » qui marquera, selon Noguez, « un tournant décisif » dans l'évolution de ce cinéma (Noguez 1985, p. 43). Il y découvrira entre autres la filmographie fascinante de Stan Brakhage et se posera alors des questions sur leur possible avenir créatif commun. En outre, la participation de plusieurs cinéastes dits « indépendants » (John Cassavetes, Richard Leacock, Morris Engel, etc.) et « expérimentaux » (Robert Breer, Gregory Markopoulos, Stan Vanderbeek, etc.) au Festival des Deux Mondes, à Spoleto (Italie) comme la mort subite de Maya Deren, à la frontière des uns et des autres, seraient également à l'origine, selon Sitney, d'un rapprochement et d'un élan de solidarité entre les cinéastes de ces sphères que l'on croyait dissemblables (Sitney 2002, p. 326). En 1962, à New York, est fondée la *Film-Makers' Cooperative*, proposant un « modèle relativement nouveau dans l'histoire du cinéma²⁶ » (Noguez 1985, p. 44). Mekas et les autres ont en effet évité les écueils des précédentes dans la mise sur pied de leur propre coopérative : « l'ambition de produire des films au lieu de se contenter de les diffuser ; et la tentation de sélectionner » (Noguez 1985, p. 199). Elle a les particularités d'être à but non lucratif et d'accepter tous les films qui lui sont proposés, en plus de jouer un rôle essentiel dans la constitution du mouvement *underground*. Cette formule est en effet parfaitement adaptée à ce cinéma qualifié d'« expérimental » ou d'« avant-garde » qui, « pour sauvegarder intégralement sa liberté, renoncerait d'emblée à toute diffusion commerciale » (Noguez 1985, p. 45). En 1962, Stan Brakhage remporte le prix de *Film Culture*, pour des raisons qui rapprocheraient son cinéma de l'avant-garde des années 1920, écrit Mekas :

[Brakhage] has developed a style and a filmic language that is able to express with utmost subtlety the unpredictable movements of the inner eye. He has mastered silence as no other film-maker has done, he has made it an integral part of his films. He has eliminated from his work all literary elements, making it a unique and pure cinematic experience (Mekas 1970, p. 426).

Ainsi, l'implication de Mekas à la tête de la *Film-Makers' Cooperative*, en plus de son « combat critique » dans *The Village Voice* et *Film Culture*, sont maintenant presque exclusivement pour se porter à la défense du cinéma expérimental (Noguez 1985, p. 159).

²⁶ En dehors de la Coopérative internationale du film indépendant, créée par les congressistes de La Sarra et ayant subsisté de 1929 à 1931, comme de *l'Independent Film-Makers Association*, ayant existé aux États-Unis entre 1953 et 1955, deux modèles semblables qui, malheureusement, ne dureront pas, la *Film-Makers' Cooperative* est considérée comme la première coopérative de films expérimentaux de l'histoire ayant réellement fait sa marque dans le temps (1985, p. 199).

2.1.2. *Ce qui est sous terre et qui germe*

Le qualificatif *underground* apparaît pour la première fois en 1957, dans une critique de Manny Farber intitulée « underground films ». Il réfère alors à des films recevant moins de critiques favorables ou ne gagnant pas de prix dans les divers festivals de cinéma (Noguez 1985, p. 161). En ce sens, l'étiquette sert d'abord à célébrer des films qui ne sont « ni expérimentaux, ni libéraux, ni roublards, ni spectaculaires, ni à petit budget, ni épiques, ni édifiants, ni commerciaux de manière flagrante » (Noguez 1985, p. 161). Ils représentent en effet des auteurs presque « anonymes » à ce moment, tels Howard Hawks et John Ford, réalisateurs de bons films « de guerre, de cow-boys ou de gangsters bien américains » ou « l'efficace continuité de la production hollywoodienne » (Noguez 1985, p. 161).

Le terme *underground* est utilisé – dans la sphère dite « expérimentale » – d'une toute autre manière. Lewis Jacobs, dans son article intitulé « Morning for the Experimental Film » (*Film Culture*, n° 19, 1959), s'intéresse à ces cinéastes expérimentaux qui, « pendant l'essentiel de leur carrière, ont mené une existence souterraine [underground] » (Noguez 1985, p. 161-162). Jonas Mekas, en 1960, utilise cette terminologie dans ses écrits, pour qualifier cet autre cinéma, lui donnant un élan poétique : « ce qui est sous terre et qui germe » (Mekas cité dans Noguez 1985, p. 162). Dans un article publié en 1976 pour le catalogue *Une histoire du cinéma*, le cinéaste précise qu'il aurait emprunté cette expression à Duchamp lors d'un discours effectué à Philadelphie, en 1961, lors duquel ce dernier aurait prononcé, au sujet de l'artiste de demain, qu'il « irait sous terre » ou, selon les mots relatés par Mekas : « will go underground » (Noguez 1985, p. 162). Le sens particulier de ce mot est de nature politique, avec ses « connotations de guérilla et de quasi-clandestinité », trouvant des correspondances avec la « taupe de Marx » ou les croyances d'André Breton. Le premier déclarant : « Nous reconnaissons notre vieille amie, notre vieille taupe qui sait si bien travailler sous terre pour apparaître brusquement : la Révolution » (Marx 1856) ; le deuxième attestant que le mouvement surréaliste ne retrouverait sa fécondité que dans son « occultation » ou s'il parvenait à se transformer en une force agissante sous terre – ou proprement souterraine (Noguez 1985, p. 162). Les films « expérimentaux » participent ainsi – Sitney le mentionne, lui aussi, brièvement – aux protestations sociales, allant à l'encontre des valeurs alors préconisées par la société américaine (Sitney 2002, p. 328). C'est dans un article de Stan Vanderbeek, intitulé « The Cinema Delimina: Films from the Underground » (1961), que « l'expression devient clairement un signe de ralliement pour les cinéastes » (Noguez 1985, p. 162).

Cet article agissant, selon Noguez, comme manifeste de la déviation artistique opérée par les cinéastes expérimentaux – et autres artistes – de l'époque²⁷ :

Brakhage, Mekas, Hilary Harris, Robert Breer, Ian Hugo, John Marzano, Francis Thompson, Sarah Arledge, Len Lye, Ed Emshwiller, Carmen D'avino et Antonin Artaud aussi bien que de Shirley Clarke et Robert Frank, Vanderbeek suggère déjà ainsi, depuis l'ouest des États-Unis, le changement que Mekas opère à New York : le mouvement de résistance aux « marchands de distraction, stars, commerçants » et aux « vistavisionnaires d'Hollywood » passe désormais essentiellement par le cinéma expérimental (Noguez 1985, p. 162).

La nature à la fois originale, expérimentale et audacieuse du cinéma, au début du XX^e siècle, alors qu'il est assez jeune, de même que le « chambardement politique et esthétique des années 1913-1918 », trouve un écho avec le climat politique américain du début des années 1960 ; période suscitée, selon Noguez, par le thème de « l'ère nouvelle²⁸ » :

En 1962 existe majoritairement chez ceux qui vont être les principaux artisans de l'épanouissement du cinéma expérimental américain dans les années soixante un même *état d'esprit*, qui tient la place que pouvait tenir, chez les cinéastes de la fin des années dix ou des années vingt, une commune conscience d'appartenir à l'« avant-garde » (Noguez 1985, p. 163-164).

Il réfère, pour parler de cette période, à une « génération » de cinéastes plus qu'à un mouvement – Marie Menkens, Gregory Markopoulos, Rudy Burkhardt, Jonas Mekas, Harry Smith, Stan Brakhage, Ken Jacobs, Robert Branaman et Bruce Conner – ceux-ci étant tous rassemblés autour de la *Film Makers' Cooperative* (Noguez 1985, p. 165). D'autres cinéastes réalisent leur premier film après 1962, dans le prolongement de cette génération ; les élans créateurs de ceux-ci témoignant cependant de changements distinctifs pour que l'on parle d'une nouvelle génération, « suscitée par l'élan [...] de la première » (Noguez 1985, p. 165). En 1962, les cinéastes expérimentaux américains évoluent dans un territoire déterminé par de nouvelles conditions politiques, morales et culturelles. Un climat de contestation voit le jour dans ces sphères. Là où la montée totalitaire mondiale et l'avènement du parlant avaient éloigné les artistes de préoccupations uniquement artistiques lors de cette première avant-garde, elle qui avait été « l'amorce d'une connivence, presque d'une fraternité » entre les artistes,

²⁷ Alors que Noguez s'attarde aux origines plus anciennes du *Underground Film*, Sitney affirme, de façon succincte, que celui-ci a été inventé par le cinéaste américain Stan Vanderbeek, dont la première occurrence se trouverait justement dans cet article de *Film Quarterly* (XIV, n° 4), pour qualifier ses propres films et ceux de ses acolytes à l'ouest, réalisés entre 1950 à 1965 (2002, p. 328).

²⁸ Sitney croit plutôt que les préoccupations des cinéastes de l'avant-garde américaine (*American avant-garde film-makers*), terme qu'il dit conserver puisqu'il n'est pas associé à aucun autre courant cinématographique contemporain des trente années qu'il souhaite couvrir (2002, p. xii), coïncident avec la tradition du romantisme ; plus précisément, celle des poètes post-romantiques et des peintres expressionnistes abstraits américains. Derrière ces pratiques se cacheraient ainsi un héritage romantique. Il regroupe en ce sens les cinéastes selon diverses tendances : *trance film*, *mythopoetic film*, *structural film*, et *participatory film* (2002, p. xiii).

toutes disciplines confondues – pensons à l’amitié de Dulac et d’Artaud, par exemple – le cinéma *underground* américain prend le relais de celle-ci, compensant « par son organisation – et aussi par le développement contemporain du matériel 16mm ou 8mm, moins cher et plus léger – la force qu’apportaient à Léger, Ray, Richter ou Buñuel le soutien des "ismes" (futurisme, dadaïsme, surréalisme...) et des mécènes » (Noguez 1985, p. 166-167). L’on parle, pour qualifier cette période des années 1950 aux années 1970 étant affiliée à la *Film Makers’ Cooperative*, dont « l’âge d’or » se situerait entre 1962 et 1969²⁹, de « troisième avant-garde³⁰ » (Noguez 1985, p. 168). Les cinéastes qui y participent, de provenances diverses, ont un pôle géographique précis : ils se retrouvent principalement à New York, sur la côte *est* des États-Unis ; et à Los Angeles et San Francisco, sur la côte *ouest*. Plusieurs d’entre eux sont étudiants à l’université ou y enseignent (Jacobs, Conner, Frampton et Sharits, entre autres). Leurs films se caractérisant par une absence de scénario et de tournage, par des durées diverses, par peu de moyens financiers, par un montage souvent *in camera*, contre toute division du travail et par le rapport particulier et prégnant entre un auteur et son film : « par quoi le cinéaste *underground* est frère [...] du peintre ou du poète – Et cousin seulement, cousin éloigné, du "metteur en scène" de cinéma » (Noguez 1985, p. 185). Le cinéaste *underground* devient ainsi :

cet homme-orchestre capable de tout faire tout seul à tous les moments traditionnellement séparés de la vie du film : la conception, le tournage, les trucages, le montage, la sonorisation, la diffusion, la présentation... Contre la division du travail qui régit le cinéma industriel aussi tyranniquement que l’industrie automobile, il est l’homme d’une allége *indivision du travail*. Et par là scandaleux, si l’on suit Adorno » (Noguez 1985, p. 191).

Pour incarner véritablement ce personnage, le cinéaste *underground* doit non seulement « se libérer des autres », mais « se libérer des choses » (Noguez 1985, p. 191). L’utilisation de la caméra Bolex par plusieurs cinéastes expérimentaux confirme cette recherche pour les formats réduits – caméras légères ou autre – permettant d’aspirer à la même indépendance que « le musicien qui compose et dont tout le matériel, stylo et papier, tient dans une poche » (Noguez 1985, p. 185). Un lien essentiel est effectivement à tisser avec la musique et son régime non-représentatif, avec sa dimension poétique – ou faculté créatrice – particulière, qui se compose sur papier, mais également sur appareils ou enregistreurs. Les musiciens répétitifs emploient le magnétophone à bande magnétique en tant qu’outil abstrait duquel ils extraient un geste compositionnel particulier, alliant ainsi technique et poétique.

²⁹ Selon Sitney, les cinéastes structurels, dont la période et les noms des artistes correspondent à ceux de cette « nouvelle » génération, œuvrent principalement de 1965 à 1970 (2002, p. 347).

³⁰ Tel qu’indiqué au premier chapitre, nous retiendrons le terme « avant-garde » en tant que notion applicable à plus d’un contexte, sous forme d’arborescence plutôt qu’en fonction d’une évolution historique. Nous parlerons en ce sens, pour référer à la « troisième avant-garde » – celle du cinéma *underground* américain des années 1950-1970 – de pratiques qui, par leurs caractéristiques propres, réfèrent ou participent à cette notion d’« avant-garde » telle que nous l’avons préalablement définie, suivant celles proposées par Brenez et van den Berg.

Nous verrons ainsi en quoi les cinéastes structurels et les musiciens répétitifs extraient de la machine une forme proprement technique. Par souci d'économie, certes, mais manifestant leur nature de bricoleur, de collagiste (Noguez 1985, p. 191). L'on constate un retour à une pratique du montage plus expressive, dans la pratique des « structurels », par la libération de l'image des « impératifs de la synchronisation », lui donnant ainsi une liberté retrouvée : celle du « premier âge d'or du cinéma expérimental, du cinéma-musique visuelle ; c'est par-dessus Pagnol ou *le Chanteur de Jazz*, redonner la main à Gance, Léger, Eisenstein ou Vertov » (Noguez 1985, p. 195).

2.1.3. Art élitiste?

Annette Michelson, lors d'une conférence tenue à l'occasion du 4^e Festival de New York, en 1966, affirme, au sujet des « cinéastes "underground" », qu'ils sont « "radicaux" en reprenant les choses à neuf et en construisant, hors du *système*, une "esthétique de l'autonomie" fondée sur "l'intégrité formelle" » (Michelson citée dans Noguez 1985, p. 230). Le contenu des films *underground* ne serait pourtant, aux dires de Noguez, « pratiquement jamais politique » (Noguez 1985, p. 231). Ces films susciteraient plutôt des questionnements éthiques suivant « le ton de Mekas, appelant de ses vœux "un Homme nouveau"³¹ sans entrer jamais dans des considérations politiques précises » (Noguez 1985, p. 231). Il nous semble pourtant que ces questionnements éthiques ne peuvent émerger qu'en appartenant à un contexte politique précis et ses conditions morales particulières, que les références y soient précises ou non. Son rejet de l'industrie cinématographique hollywoodienne et ses films « roublards » étant pour nous une prise de position artistique et idéologique forte, radicale et, puisqu'amenée dans l'espace public par la diffusion des films ou par la publication d'articles, conséquemment politique. À la suite d'une période plus marginale des cinéastes *underground*, celle de 1962, Andy Warhol tente, lui aussi, d'atteindre la sphère politique, le seul qui y parviendrait, selon l'auteur, en raison d'une nouvelle visibilité dans l'espace public. En 1966 est créée la *Film-Makers Distribution Center*, une affiliation de la *Film Makers Cooperative*, confiée à Louis Brigante, qui avait comme objectif principal « d'assurer la sortie et la promotion de films de la coopérative dans des salles commerciales ou semi-commerciales » (Noguez 1985, p. 231). La différence majeure de ce centre avec les distributeurs habituels est que celui-ci versait cinquante pourcents des revenus générés par la

³¹ Rappelons-nous que Mekas et les autres réfèrent, dans leur manifeste, à un intérêt pour ce qui arrive à l'homme (*concerned with Man*), traduisant la volonté foncièrement humaniste des cinéastes. La reconfiguration formelle des matériaux filmiques, l'intérêt pour la technique et la porosité entre ces films et d'autres pratiques artistiques ayant un effet sur la sphère culturelle, mais également sur la sphère politique et ses conditions morales particulières. Les artistes ne semblent pas référer directement à « l'Homme nouveau » ni à « l'Ère nouvelle », formules récupérées dans les slogans soviétiques et fascistes s'accompagnant d'une instrumentalisation des pratiques artistiques et traduisant une motivation bien différente de celle des cinéastes *underground* américains, signataires du manifeste. L'interprétation qu'en fait Noguez ne nous semble ainsi pas tout à fait exacte.

distribution des films de la coopérative à leurs créateurs. Durant l'année de la création de ce centre, les revenus générés à New York pour la distribution des films est « relativement fructueuse » (Noguez 1985, p. 231). Ce fut surtout le cas avec le film *The Chelsea Girls* (1966) d'Andy Warhol, premier film du cinéaste à quitter le cercle « des habitués de la Film-Makers' Cinematheque » (Noguez 1985, p. 232). Ce film ayant eu un succès considérable l'amenant à jouer, à la suite de sa première à la *Film-Makers' Cinematheque*, dans des salles commerciales. L'on va même jusqu'à parler d'une émergence à la surface des films *underground* grâce à ce film, tel qu'en témoigne l'article intitulé « Underground Movies to Rise at the Surface » (1966, *Newsweek*) par Kevin Thomas. Warhol, voyant le succès inespéré de son film, se fait offrir plusieurs contrats de distribution avec des chaînes renommées, contrats qu'il ignore avant de quitter le *Film-Makers Distribution Center* pour distribuer lui-même ses films, mettant celui-ci en grande difficulté financière. Le centre ferme entre autres pour cette raison, quelques années plus tard, mais également pour des raisons de fond : « eux qui ont, jusqu'ici, toujours soutenu Warhol et le soutiendront encore à l'occasion, sont gênés par l'ambiguïté d'un succès qui tient largement à des raisons extra-cinématographiques » (Noguez 1985, p. 233) ; à des spectateurs avides d'une audace sexuelle nouvellement tolérée et de ses *stars*. Sitney précise d'ailleurs, mettant fin à son analyse des films de Warhol à *The Chelsea Girls* : « For years he sustained that production with undiminished intensity, creating in that time as many major films as any of his contemporaries had in a lifetime; then, after completing *The Chelsea Girls* (1966), he quickly faded as a significant filmmaker » (Sitney 2002, p. 349). Mekas explique l'expérience « désastreuse » du centre de distribution, qui entrainera sa fermeture :

Pour faire passer des films dans les salles commerciales et réussir, il fallait agir comme des requins et utiliser les mêmes techniques concurrentielles qu'employaient les distributeurs commerciaux. La valeur des films devait être exagérée outrancièrement, les salles insistaient pour mettre en avant (dans leurs publicités) des aspects secondaires, souvent marginaux, du contenu, tels que les références érotiques, par exemple (Mekas cité dans Noguez 1985, p. 233).

Il se ravise par ailleurs sur le désir que lui et ses amis avaient de voir monter à la surface le cinéma *underground*, affirmant :

Il est possible, au train où vont les choses, que telle œuvre du cinéma « privé » – comme les œuvres de Harry Smith, par exemple – puisse éventuellement devenir « publique ». Une bonne partie de l'œuvre de Warhol peut devenir publique. Mais [...] *Heaven and Earth Magic* du même Smith ne deviendra jamais une œuvre pour grand public à cause de la complexité de son contenu. L'humanité se sépare toujours en au moins deux larges entités : le groupe populaire – ceux qui s'intéressent aux émotions les plus épaisses [*the grosser emotions*], au monde grossier [*gross world*] ; et ceux qui préfèrent vivre une vie intérieure plus subtile et plus développée (méditation, joies spirituelles, etc.) (Mekas cité dans Noguez 1985, p. 234).

Ce changement de mentalité du cinéaste, qui peut paraître élitiste, s'accompagne aussi d'un changement de terme. Aux alentours de 1967, le qualificatif *underground* cesse en effet d'être employé

par les cinéastes, préférant des expressions telles « "cinéma personnel", "home movies" (Brakhage), "cinéma visionnaire" (Sitney), "avant-garde indépendante" ou "cinéma" tout court » (1985, p. 234-235). Dziga Vertov soutient en ce sens, au sujet du cinéma et des masses :

Une des principales accusations qu'on nous porte est de n'être pas accessibles aux masses / En admettant même que certains de nos travaux soient difficiles à comprendre, faut-il en déduire que nous ne devons plus faire le moindre travail sérieux, la moindre recherche? / S'il faut aux masses de faciles brochures d'agitation, faut-il en déduire qu'elles n'ont que faire des articles sérieux d'Engels et de Lénine? Vous avez peut-être aujourd'hui parmi vous un Lénine du cinématographe russe et vous ne le laissez pas travailler sous prétexte que les produits de son activité sont neufs et incompréhensibles...³² (Vertov cité dans Noguez 1985, p. 234).

Ainsi, même si ce cinéma peut paraître inaccessible ou, du moins, difficilement accessible aux masses, faut-il pour autant en minimiser la portée, la nécessité ou les élans créateurs?

2.1.4. Un contexte de création commun aux deux tendances

Plusieurs films américains ayant été étiquetés comme « abstraits » ont certainement eu, précise Noguez, un entrainement sur les autres ; que l'on pense au « *lyrisme* abstrait » ou à « l'*informel* brakhagien » (Noguez 1985, p. 346). Stan Brakhage a en effet eu une influence – même s'il n'est pas le seul – sur les cinéastes commençant à expérimenter durant la deuxième moitié des années 1960. Ces films ont pu contribuer à donner la possibilité à plusieurs cinéastes de cette nouvelle période d'effectuer une étude en profondeur du rapport entre le figuratif et l'abstrait. Ainsi, ils travailleront « l'abstrait avec le figuratif » ou « abstraitement *avec* le figuratif », non pas pour le « réduire au minimum » ou pour « le mettre en *veilleuse* » (Noguez 1985, p. 346), mais bien pour en changer les signifiés ou pour faire monter de nouveaux rapports au sens par un appel des sensations. C'est vers 1966 que s'amorce ce travail qui diffère du cinéma qualifié « d'abstrait ». P. Adams Sitney est le premier chercheur à avoir noté, dès 1969, cette transformation dans le cinéma expérimental américain, qualifiant celui-ci de « Structural Film » (Sitney 1970, p. 326) et établissant quatre caractéristiques contribuant à une tentative de définition de ce type de cinéma.

Ce type de films apparaissant à la fin de la période dite « underground » se dessine d'abord chez Warhol, comme le remarque Sitney – que l'on critiquera d'ailleurs pour son américano-centrisme –, mais également chez Baillie, Markopoulos et Kubelka. On décèle préalablement cette sensibilité dans d'autres pratiques européennes et américaines telles celles des lettristes français des

³² Les propos de Dziga Vertov, recueillis par Noguez dans *Articles, journaux, projets* (1970, p. 56), proviennent du sténogramme d'une intervention donnée par le cinéaste à l'Association des travailleurs du cinéma révolutionnaire (A.R.R.K.), en septembre 1923.

années 1950 (Isou, LeMaître, Debord, etc.), chez le peintre Yves Klein ainsi chez l'artiste autrichien Kurt Kren (Noguez 1985, p. 350). L'artiste, galeriste, éditeur et membre fondateur du mouvement *Fluxus*, George Maciunas, d'origine lithuanienne, note pour sa part la contribution à cette tendance des artistes George Brecht, Nam June Paik, Dick Higgins et Brion Gysin (Maciunas cité dans Noguez 1985, p. 349). Enfin, Malcolm Le Grice réfère, dans *Abstract Film and Beyond*, aux œuvres de plusieurs artistes européens dont le travail créatif débute un peu plus tard (vers 1966-1967) : « Peter Weibel, Valie Export, Ernst Schmidt Jr, Brigit et Wilhelm Hein, Werner Nekes, Lutz Mommartz, Peter Gidal (né aux États-Unis) et lui-même. À ces noms, il faudra peu après joindre ceux du japonais Taka Limura ou du canadien David Rimmer » (Le Grice cité dans Noguez 1985, p. 350). Le film « improprement dit "structurel" apparaît ainsi comme la trace particulière dans le cinéma "underground" américain d'une mutation qui se préparait dans d'autres aires du cinéma expérimental international et qui est liée, d'ailleurs, à l'évolution d'autres arts » (Noguez 1985, p. 350). Maciunas notait déjà cette similitude entre divers artistes ayant inspiré la période *post-underground* dont parle Noguez, qu'ils soient compositeurs, interprètes ou artistes visuels :

les noms de Satie, Cage et La Monte Young, le chant zen et des structures musicales simples (comme le crescendo) ou complexes (comme la fugue, la sonate et la forme sérielle). Il évoque aussi le « ready made » et l'art conceptuel, Yves Klein et Ben, le haïku, la poutre maîtresse en architecture ... (Noguez 1985, p. 351).

Les films expérimentaux aux idées nouvelles, conceptualisés à partir de 1966, aux États-Unis, sont ainsi l'effet de préoccupations qui intéressent les artistes de plusieurs disciplines confondues. Noguez en retient quatre : « l'esprit duchampien du "ready-made", éventuellement élargi, de façon "zen", à la durée ; l'idée de répétition et de variation sur un thème ; les jeux de structure ; l'examen "déconstructeur", enfin, des données du processus filmique » (Noguez 1985, p. 351).

De façon plus précise, Luc Desjardins, dans un article de la revue *Cinemas* paru en 1999, établit les principales correspondances possibles entre le cinéma structurel et la musique répétitive. La première d'entre elles est, manifestement, leur contexte de création ou « pôle géographique » commun : « la ville de New-York » (Desjardins 1999, p. 220). Il précise en effet que c'est principalement à cet endroit que les artistes – qu'ils soient musiciens, cinéastes, plasticiens ou les trois à la fois – « cristallisèrent individuellement, et parfois collectivement, les fondements de leurs démarches propres » (Desjardins 1999, p. 220). Il note l'importance du *Theater of Eternal Music* de La Monte Young, voyant le jour en 1964, dont Terry Riley fait partie. Steve Reich et Philip Glass jouent pour leur part tous deux dans « leurs ensembles respectifs (au moins au début) et font partie de programmes communs lors de tournées européennes » (Desjardins 1999, p. 220). C'est à New York que se tissent des liens entre les musiciens et les cinéastes appartenant à cette avant-garde, que l'on

pense à Tony Conrad, à la fois musicien et cinéaste, qui compose de la *drone music* aux côtés de La Monte Young pour le *Theater* tout en réalisant des essais audio-visuels phares du cinéma structurel, ainsi que les différents membres du groupe pluridisciplinaire *Fluxus* : Yoko Ono, John Cale et d'autres cités plus haut, qui évoluent près de Warhol et de sa *Factory*, tout comme les *Velvet Underground*, groupe musical pour lequel Cale compose et chante, en plus de jouer de l'alto, des claviers et de la guitare basse. Desjardins précise par ailleurs la façon plus marginale dont a vu le jour la musique répétitive, en dehors des salles de concert traditionnelles – qui l'ont acceptée ou reconnue plus tard. Durant les années 1960, les musiciens évoluent dans le milieu *underground* new-yorkais : « les circuits parallèles, les universités, les musées, les galeries d'art, etc., précisément là où les cinéastes structurels eux-mêmes tentaient d'imposer à leurs films le titre d'objet d'art » (Desjardins 1999, p. 223). Les cinéastes structurels (Snow, Frampton, Landow, etc.) ne cessent alors d'y rencontrer des compositeurs répétitifs américains (Glass, Reich et Riley). Philip Glass relate, dans une entrevue tirée du *Millenium Film Journal*, l'une des nombreuses « séances mixtes » données aux côtés de son ami Michael Snow :

In fact, there was a period in which I'd show a film of Michael's in the first half of the concert and I'd play in the second half. We showed either *Wavelength* or *Back and Forth*. What linked us together was the preoccupation with process (Snow cité dans Simon 1983, p. 137).

Noguez, en plus de noter un rapprochement entre le cinéma structurel et l'évolution des autres arts à l'époque, fait également remarquer l'apparente similitude entre le cinéma structurel et la musique répétitive ; ce qu'écarte Desjardins, attestant du manque de raffinement du premier dans l'identification des rapprochements. Certes, Desjardins a analysé le phénomène avec plus de profondeur dans son article portant spécifiquement sur la nature des correspondances possibles entre les deux pratiques, mais il nous semble tout de même important de revenir sur cette observation faite par le premier, comme elle n'est pas résumée avec justesse ou dans toute son ampleur. Noguez note ainsi :

On reviendra dans un instant sur ce qui rapproche la musique de La Monte Young ou Phil Glass de cette pure répétitivité [induite par certains films structurels]. Il n'en faut pas moins souligner déjà ce qui les sous-entend : une sorte de sensibilité peut-être à ce qu'il y a de monotone uniformité dans la société de consommation de masse (et dont les séries warholiennes de boîtes de soupe Campbell témoignent déjà [...]), en même temps paradoxalement que l'influence de pensées sont aux antipodes du *consommationnisme*, comme le bouddhisme zen (introduit à San Francisco en 1958 par Shunriu Suzuki) et de musiques jusqu'ici peu connues en Amérique, comme la musique indienne (à laquelle Glass s'initie en 1966 à Paris en travaillant à un film sur Ravi Shankar), la musique arabe, la musique balinaise ou la musique africaine (que Steve Reich découvre en 1963 à San Francisco) (Noguez 1985, p. 353).

Il note par ailleurs les relations possibles entre le travail répétitif des cinéastes structurels et celui de certains plasticiens, tels Stella, Judd, etc. Après 1960, précise-t-il, l'on ne peut nier le rapprochement entre certains films structurels et pièces répétitives américaines :

Après 1960, on serait plutôt tenté d'établir un rapprochement avec des compositeurs comme La Monte Young³³, Terry Riley, Steve Reich ou Phil Glass. Encore faut-il remarquer que le travail de ces musiciens qu'on appellera « répétitifs » est parfois si proche de celui des cinéastes baptisés « structurels » qu'il n'est guère possible de dire ce qui, de la musique ou du cinéma, a inspiré l'autre (Noguez 1985, p. 354).

Le but de notre étude ne résidant pas non plus dans la provenance de leurs influences mutuelles ni même dans l'établissement de « rapports d'analogie » (Desjardins 1999, p. 220) ou de conformité entre les œuvres musicales et audiovisuelles, comme finalité. Elle a pour objectif la compréhension profonde des relations entre ces deux pratiques artistiques, à travers l'identification et l'analyse de problèmes communs que posent les œuvres elles-mêmes, nous permettant ainsi d'établir des rapprochements entre celles-ci. Pour ainsi dire, l'étude esthétique et théorique dite « autonome » du cinéma expérimental, sans référence à la théorie ou à l'esthétique du cinéma, est « parfaitement envisageable », comme elle emprunte et partage des problèmes avec l'esthétique ou la théorie d'autres disciplines artistiques – les arts plastiques ou la musique, par exemple – « l'autonomie théorique » n'étant, précise Noguez : « jamais totalement possible, ni même souhaitable (puisque aussi bien les pratiques artistiques ne sont elles-mêmes jamais totalement particulières et *correspondent* entre elles sur plus d'un point) » (Noguez 1985, p. 281).

2.1.5. Conflits terminologiques

Il est symptomatique de constater que le cinéma « structurel » comme la musique « répétitive » sont au centre de « querelles lexicologiques » entourant l'étiquette appropriée pouvant le mieux décrire les phénomènes qu'elles font naître (Desjardins 1999, p. 220). D'abord, les compositeurs concernés – La Monte Young, Riley, Reich et Glass – sont regroupés, dans les études anglo-saxonnes, sous le terme de « musique minimale ». Pourtant, Girard remarque que le trait le plus commun permettant de les rassembler est « sans doute moins le minimalisme de leur structure que [leur] répétitivité » (Girard 2010, p. 24). Il considère, s'inspirant des analyses effectuées par Renaud Machart, que le terme « musique répétitive » serait plus approprié, leur musique étant avant tout fondée sur la répétition plus que par la « simplicité structurelle » rattachée à la notion de minimalisme (Girard 2010, p. 24). En ce sens, la musique des répétitifs rend compte de la « prédominance structurelle » plus que du « caractère restreint » ou de la « pauvreté » du matériau musical (Girard 2010, p. 24). L'origine du minimalisme en musique, en danse, en littérature ou en sculpture, se résume en quatre caractéristiques :

³³ Johan Girard considère, dans son étude approfondie du phénomène musical nous intéressant, intitulée *Répétitions. L'esthétique musicale de Terry Riley, Steve Reich et Philip Glass* (2010), que le travail compositionnel effectué par La Monte Young diffère de celui de ceux qu'il considère comme les « répétitifs américains ». Nous suivrons pour notre part cette taxinomie et en expliciterons les raisons au deuxième point du présent chapitre, intitulé : *Les répétitifs américains ou la tridimensionnalité de l'objet sonore*.

(i) l'usage des ressources limitées ; (ii) le statisme et la résistance au développement ; (iii) la décontextualisation (contrairement à l'esthétique postmoderne, le minimalisme, lorsqu'il fait retour sur l'histoire, ne passe pas par l'allusion ou la citation) ; (iv) l'« impersonnalité » (expressément recherchée, par exemple, par Steve Reich dans ses œuvres processuelles) ; (v) l'aplatissement (*flattening*) de la perspective (littéralement dans les arts plastiques, métaphoriquement en musique, par la restriction du mouvement dynamique (Strickland traduit dans Girard 2010, p. 24-25).

Girard émet l'hypothèse que tous ces traits pouvant caractériser le travail de Riley, Reich et Glass – à l'exception du premier – sont « essentiellement portés par une répétition issue des procédés de duplication mécanique » (Girard 2010, p. 25), comme leur forme est « dépourvue d'orientation téléologique » ; qu'elle est « dépourvue, également, de fonction de renvoi, contrairement à la variation classique » ; et « aussi "mécaniste" que les techniques de duplications permises par le travail sur bande » (Girard 2010, p. 25). Différemment, si l'esthétique des répétitifs américains peut être qualifiée ou associée à la notion de minimalisme, c'est avant tout en raison de son caractère foncièrement répétitif. Par ailleurs, les termes « minimal » et « minimalisme » ne se limitent pas à la musique américaine, tel que l'indique Wim Mertens, mais concernent également les musiques indiennes, balinaises et d'Afrique de l'Ouest (Mertens cité dans Girard 2010, p. 25). Ils ne rendent ainsi pas compte des spécificités de la musique répétitive américaine. À cet égard, bien des œuvres d'Erik Satie et de John Cage sont considérées comme « minimales » ou « minimalistes » : Keith Potter qualifie le travail compositionnel avec le hasard de Cage de « proto-minimaliste » (Potter cité dans Girard 2010, p. 26). De son côté, Edward Strickland relève que *4'33* ou la *pièce silencieuse* de Cage « a été proposée par divers critiques musicaux comme étant la composition minimaliste quintessentielle » (Strickland cité dans Girard 2010, p. 26). Le terme « musique répétitive » nous apparaît ainsi plus adéquat pour qualifier le travail compositionnel de Steve Reich, Terry Riley et Philip Glass, d'autant plus que les compositeurs revendiquent cette nature particulière de leur musique. En effet, Philip Glass et Steve Reich, dans une entrevue donnée par Tim Page, en 1980, définissent la véritable nature de leur travail compositionnel, qui n'appartiendrait pas, selon eux, au minimalisme : « To call it "minimal" is just a mistake. [...] Anyone who wants to talk about this music seriously is going to have to talk about *repetitive structures* – both harmonic and rhythmic » (Glass et Reich cités dans Page 1980, p. 50, nous soulignons). Glass et Reich font ainsi référence à une musique composée de structures répétitives, à la fois sur les plans harmoniques et rythmiques. En somme, la répétition n'est bien évidemment pas la « propriété exclusive » des répétitifs américains. Ceux-ci en font cependant, tel que nous le verrons, un « usage bien particulier » (Girard 2010, p. 26).

Le « Structural Film », tel que le définit d'abord P. Adams Sitney dans un article paru dans *Film Culture* (n° 47) à l'été 1969 est, pour sa part, plusieurs fois remis en question par divers théoriciens et praticiens du cinéma. Selon Noguez, le mot « structural » ou « structurel » pourrait venir

faire écho, selon l'usage qu'en fait Sitney, à la vague structuraliste française faisant son apparition dans les années 1950 (Noguez 1985, p. 346). Pourtant, Sitney n'effectue pas le moindre rapprochement avec Lévi-Strauss, Barthes, ou d'autres auteurs appartenant à ce mouvement. Il référerait simplement à la particularité des œuvres s'y rattachant leur utilisation de la structure comme modèle théorique (Sitney 2002, p. 348). Malgré cela, le terme serait « largement inadéquat », selon Noguez, comme « il ne rendrait compte que d'un aspect du *corpus* à décrire » (Noguez 1985, p. 346). Le professeur, théoricien et cinéaste anglais Peter Gidal, dans la continuation de la théorisation de ce corpus, opérée par Sitney, conçoit le « Structural/Materialist Film » (Gidal 1976, p. 1-21) pour souligner non seulement la prédominance structurelle, mais aussi l'importance de la matérialité du film, attestant par le fait même de sa nature matérialiste – par sa capacité à créer des phénomènes à l'aide de la manipulation de matériaux constituant le contenu de l'œuvre, plutôt que dans la manipulation des idées qui décèlerait, croit-il, une volonté idéaliste. Gidal réfère, en ce sens, à un type de matérialisme en particulier : le matérialisme aléatoire³⁴ de Louis Althusser, philosophe français associé au mouvement structuraliste ; un lien qui, selon Noguez, « est tout aussi peu fondé [que celui théorisé par Sitney], du moins dans la réalité des films » (Noguez 1985, p. 347). Noguez propose pour sa part, en 1974, en ayant pour référence le « New American Cinema » du début des années 1960, le « New New American Cinema », « à l'instar de Jean Ricardou parlant de "Nouveau Nouveau Roman" pour désigner ce qui venait après Robbe-Grillet » (Noguez 1985, p. 347). Cette dénomination ne tient compte que des cinéastes œuvrant aux États-Unis, alors que le phénomène du cinéma structurel, bien qu'il fasse son apparition aux États-Unis, déborde tôt de cette sphère géographique, ne s'y réduisant pas. Malcolm Le Grice, cinéaste anglais, propose ensuite l'étiquette suivante : le « New Formal Film » (Le Grice 1977, p. 86-153). Ce concept étant de nature peu spécifique ou précise, pouvant ainsi s'appliquer à presque « tous les films expérimentaux de l'histoire » (Noguez 1985, p. 347). Par ailleurs, les termes « conceptuel » ou « minimal » pourraient bien décrire cette tendance expérimentale du cinéma, s'ils n'étaient pas associés d'abord aux mouvements homonymes, ancrés dans la tradition de l'histoire de l'art, référant à des œuvres aux caractéristiques parfois similaires – apparente simplicité, épuration, structure prédominante, retour conscient aux origines du médium, mais d'autres fois trop différentes ou ne s'y réduisant pas – technique en lien avec le matériau travaillé, exploration spécifique de ses propriétés intrinsèques du médium, réflexivité, densité, etc. (Noguez 1985, p. 347). Noguez propose ensuite le

³⁴ « Un matérialisme de la rencontre, soutient Althusser, donc de l'aléatoire et de la contingence, qui s'oppose comme une tout autre pensée aux différents matérialismes recensés, y compris au matérialisme couramment prêté à Marx, à Engels et à Lénine, qui, comme tout matérialisme de la tradition rationaliste, est un matérialisme de la nécessité et de la téléologie, c'est-à-dire une forme transformée et déguisée d'idéalisme » (Beaulieu 2003, p. 162-163). Beaulieu compare par ailleurs la réinterprétation de la politique de Marx faite par Althusser à la pensée politique de Gilles Deleuze, qui en serait l'héritière. Voir Beaulieu, Alain. 2003. « La politique de Gilles Deleuze et le matérialisme aléatoire du dernier Althusser ». *Actuel Marx*, vol. 34, n° 2, p. 161-174.

terme « cinéma littéral » pour souligner cette importance de la forme (*shape*) à laquelle réfère Sitney : « le signifié totalement immanent au signifiant, confondu avec lui, *littéral* » (Noguez 1985, p. 361). Nous verrons en quoi le signifiant fait naître un signifié qui, nous croyons, ne se confond pas avec lui, mais prend force à travers lui, pour finalement s'enlever de son emprise. Ce terme, selon nous, n'est ainsi pas plus exact que les précédents, comme il met l'accent sur l'importance de la forme, au détriment du contenu de l'œuvre, qui n'est pourtant pas moins présent, mais investit différemment. De plus, ce terme met l'accent sur une pratique du cinéma *pur*, alors que l'essence du cinéma réside, nous croyons, dans son impureté. Enfin, J. Ronald Green adapte pour sa part les titres respectifs d'une œuvre pour piano seul en trois parties, composées et interprétées par le cinéaste Michael Snow, qui s'intitulent respectivement : *Piano antique*, *Piano biologique* et *Piano mécanique*. Il nomme les différentes périodes du cinéma expérimental en suivant ce principe : le « cinéma antique » vient désigner les « jouets proto-cinématographiques » ; le « cinéma mécanique », la période moderne ou celle des avant-gardes russes et françaises des années 1920 ; le « cinéma théorique » pour caractériser la période du cinéma structurel – sans explication précise sauf celle, peut-être, selon laquelle un travail acharné sur la boucle décèle une volonté de théorisation ou de nouveauté de la part des cinéastes y étant associés (Green 2015, p. 103-126). Nous retiendrons, pour les biens de cette analyse comparative, le terme « cinéma structurel », tout en demeurant conscients des querelles lexicologiques entourant l'utilisation de celui-ci. Il nous semble plus approprié que tout autre terme listé ci-haut pour donner une idée claire de la démarche derrière les essais audio-visuels en question et du type de répétition qu'elles mettent en œuvre, que nous nous efforcerons de définir avec précision dans ce second chapitre.

2.1.6. Ressemblances théoriques

L'on repère, dans les œuvres musicales et audiovisuelles des cinéastes structurels comme des musiciens répétitifs, certaines questions posées à un problème formel commun aux deux arts : celui de « l'organisation du temps dans l'œuvre » (Desjardins 1999, p. 219). Le cinéaste Pierre Hébert affirme, au sujet d'une correspondance possible entre le cinéma et la musique :

Formellement, le cinéma est un art du mouvement se concrétisant par le déroulement dans le temps d'éléments sonores et visuels. [...] Le problème formel fondamental qui se pose à la réalisation d'un film est un problème *d'organisation du temps*. [...] À un degré d'abstraction trop élevé, les problèmes du cinéma sont les mêmes que ceux de la musique, problèmes de *rythme*, problèmes d'*orchestration* de différents thèmes visuels, problèmes de *développement* de ces thèmes dans le temps suivant une logique interne (Hébert cité dans Desjardins 1999, p. 219-220, nous soulignons).

En ce sens, Merleau-Ponty, dans son analyse des spécificités du médium cinématographique en lien avec la nouvelle psychologie, que l'on retrouve dans *Sens et Non-Sens* (1963), indique que le cinéma a la particularité de créer des formes de nature *temporelle* plus que *visuelle*, le spectateur percevant avant

tout ses rythmes et ses durées. Véronique Campan énonce par ailleurs que « tout acte perceptif s'accompagne d'une prise de conscience du temps dans son flux » (Campan 1999, p. 17), revenant sur les deux exemples parfaits de la perception acoustique donnés par Husserl dans *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps* (1928) : « celle d'un son qui dure » et « celle de la mélodie » (Campan 1999, p. 17). Le philosophe explique en effet l'exemplarité de ces phénomènes perceptifs sonores – le musical en faisant partie, comme tout son est, par essence, un objet « dont l'être n'est que de durer » (Husserl cité dans Campan 1999, p. 17). En effet, le son « naît, résonne et meurt ; événement plutôt que chose, il manifeste le mouvement d'advenue dans sa pureté même » (Campan 1999, p. 17). La « nature même du sonore » cinématographique fonctionne dans la retenue et dans l'anticipation du « donné phénoménal », justifiant un « mode d'appréhension qui est une accumulation de *traces* », pour reprendre la théorie homonyme de l'objet intentionnel d'Husserl. Le « phénomène présent n'étant visé et interprété qu'au travers de ce qui n'est plus ou pas encore lui » (Campan 1999, p. 16-17), dans un élan de va-et-vient entre un passé et un futur ou en fonction d'une durée particulière. Nous croyons que le cinéma, dans ses manifestations les plus abstraites – au sens où l'entend Hébert – révèle sa nature et sa particularité à nous faire entendre et voir des formes temporelles ; ces formes permettant de mieux poser le problème formel commun à cet art comme à la musique : celui de l'organisation du temps dans l'œuvre.

Les correspondances repérables entre les courants musicaux et cinématographiques analysés – le cinéma structurel et la musique répétitive – esquissées par Sitney, Noguez, Desjardins et Green, attestent ainsi d'un objectif commun aux cinéastes et aux musiciens : approfondir la relation entre les composantes formelles du médium. Cet approfondissement passe par divers procédés ou correspondances théoriques, repérées d'abord par Desjardins (1999), puis interprétées et analysées librement, ici. D'abord, l'on constate le rejet de toute téléologie ou volonté de penser le cinéma ou la musique en vue d'une finalité par une importance accordée au travail par couches. Ensuite, l'on repère une mise en doute de la primauté de la structure narrative par une répétition créant des textures et des espaces. Les artistes opèrent par ailleurs des réflexions communes sur la technique et le médium utilisés (caméra, pellicule, magnétophone à bande magnétique) par la pratique de la boucle. Enfin, les œuvres témoignent d'interrogations sur les fondements des langages cinématographiques et musicaux par des expérimentations sur l'organisation temporelle de l'œuvre. Ces correspondances repérables, sous forme de problèmes posés dans les œuvres et par les auteurs eux-mêmes, dans leurs démarches propres, permettent somme toute une meilleure compréhension des phénomènes perceptifs que font naître les essais audio-visuels.

2.2. Les répétitifs américains ou la tridimensionnalité de l'objet sonore

Au début des années 1960, le courant minimaliste en musique semble se propager, principalement dans les villes de New York et de San Francisco, « sous le modèle des vases communicants [...], de La Monte Young à Terry Riley, puis de Steve Reich à Philip Glass, tous quatre nés à dix-huit mois d'intervalle » (Girard 2010, p. 27). À la fin des années 1950, La Monte Young et Terry Riley sont tous deux étudiants à la Berkeley University et se côtoient dans les classes comme les concerts. En 1965, à New York, Riley se joint au groupe compositionnel de La Monte Young, le Theater of Eternal Music, pour une année entière. Par ailleurs, Steve Reich assiste Riley pour la première d'*In C*, à San Francisco, une année auparavant. Il est à l'origine de « la pulsation constante en *do*, jouée au piano, qui constitue une marque distinctive de la pièce » (Girard 2010, p. 28). Semblablement, à la fin des années 1960, Reich incite Philip Glass à « systématiser une écriture répétitive encore incertaine » (Girard 2010, p. 28). Ainsi, il serait facile de conclure à une « école minimaliste » initiée par Young. Cependant, ce serait évacuer une dimension importante de la « poétique répétitive » travaillée par les trois autres : la « répétition dont fait – marginalement – usage Young n'est pas de la même sorte que celle que mobiliseront Riley, Reich et Glass » (Girard 2010, p. 28). Ceux-ci travailleront la répétition sur le magnétophone à bande, dans la ligne de la musique concrète ; Young étant totalement étranger à ce travail. Celui-ci « improvise sur les sinusoïdes pures produites par des oscillateurs électroniques », alors que les trois autres « enregistrent sons et bruits, coupent, collent, assemblent des "boucles" » (Girard 2010, p. 28). Un principe définissant d'abord et avant tout l'esthétique de la musique proprement répétitive, avant d'être réinvesti dans les musiques *house* et *techno*.

2.2.1. Les *minimalistes* et La Monte Young

Les compositions de La Monte Young ont bien évidemment influencé la montée du minimalisme en musique. Mais en quoi son œuvre est-elle spécifiquement *répétitive*? L'on considère sa pièce intitulée *Arabic Numeral (Any Integer), to H.F. (ou X for Henry Flint)* (1960) comme étant la « première œuvre de musique répétitive américaine » (Girard 2010, p. 30). Cette pièce se fonde sur la répétition d'un son bruyant joué au piano, à intervalles réguliers d'une à deux secondes, qu'il s'agisse d'une note ou d'un groupe de notes : « par exemple un *cluster*³⁵ joué avec les avant-bras » (Girard

³⁵ En musique tonale ou atonale, un *cluster* – mot anglais signifiant grappe ou groupe – est un ensemble de notes conjointes (ou formant des intervalles de secondes – ton ou demi-ton, qu'elles soient de nature majeure, mineure, augmentée ou diminuée) et jouées simultanément – avec le poing, la main, le coude ou l'avant-bras. Elles forment, à l'écoute, une grappe sonore plus ou moins dense, dépendamment du nombre de notes jouées à la fois. Ces grappes ne constituent pas une suite d'accords ou un tout du point de vue harmonique. Pour ce qui est des différentes interprétations de la pièce *Arabic Numeral (Any Integer), to H.F. (ou X for Henry Flint)*, l'exécution se faisait parfois à l'aide de divers instruments tels une poêle à frire ou une cuillère (Schwarz cité dans Girard 2010, p. 30).

2010, p. 30). Le nombre d'itérations requises n'est pas spécifié par le compositeur, laissant le libre choix à l'interprète ; le titre de la pièce se modifiant ainsi en fonction de ce nombre, que l'on substitue au *X* du titre. L'exécution par Young de sa composition s'arrêtant bien souvent, paraît-il, alors qu'il avait les mains en sang. Win Mertens nuance, dans son analyse de cette pièce, sa nature spécifiquement répétitive. Il affirme : « The work differs from the music of other composers of repetitive music in repeating one and the same sound and not a motive or succession of different sounds » (Mertens 1983, p. 27). En effet, cette pièce se définit par la répétition d'un seul son et non par la répétition d'un motif particulier, composé d'une succession de différentes notes. Cette expérimentation – comme plusieurs autres à l'époque, qu'elles soient de nature musicale, picturale ou autre – participe ainsi, comme celles de Riley, Reich et Glass, bien qu'elle se détache du travail répétitif effectué par ceux-ci, au « décloisonnement des frontières traditionnelles de l'art » et à la remise en question de la nature de l'œuvre d'art (Girard 2010, p. 31). La seule pièce de Young qui mobiliserait une répétition proprement structurelle, selon Girard, s'intitule *Death Chant* (1961). En sol mineur, elle implique un procédé répétitif assez semblable à celui qu'investira Glass, par la suite ; celui des processus additifs et soustractifs. En haut de la partition, l'on peut y lire : « to be repeating many times or *ad infinitum* », en écho aux *Vexations* de Satie. Ainsi, la répétition sollicitée dans les compositions de Young, qualifiée de « physico-phénoménale » (Girard 2010, p. 32), ne pourrait trouver d'équivalent précis chez les répétitifs (Riley, Reich et Glass) sollicitant une répétition proprement structurelle. La répétition structurelle « résultant d'un geste compositionnel et procédant, non du micro-niveau du son entendu, mais du macro-niveau de l'œuvre composée » (Girard 2010, p. 32). Néanmoins, les répétitifs s'inspirent de leur prédécesseur à d'autres niveaux (Girard 2010, p. 32-34) : d'abord, dans la « clarté structurelle » ou dans l'« audibilité des structures » s'opposant à l'opacité structurelle recherchée par les sériels comme par les procédures de hasard constituant le travail de Cage ; ensuite, dans « l'attention aux timbres et aux "sous-produits psychoacoustiques" » ou montée de la structure et de timbres, que la répétition structurelle progressive et graduelle de Reich et Glass a la particularité de solliciter ; puis, dans « l'amplification des instruments » ; dans le « refus d'une progression musicale orientée ou téléologique » ; dans la « rigueur demandée aux interprètes », différant grandement de la liberté cagienne ; et, enfin, dans « une certaine conception du temps musical et de la forme » (Girard 2010, p. 33). Somme toute, l'influence de Young est de nature davantage *formelle* que *structurelle* (Girard 2010, p. 34), ses compositions ne comportant pas de « principe de systématisation » ou de regroupement d'éléments. L'univers musical européen des années 1950 se divise en effet principalement en deux écoles distinctes : la musique concrète française et l'*Elektronische Musik* allemande, le « travail de Young s'inscrit plus directement dans la continuité de la seconde (par son travail sur les fréquences générées électroniquement » (Girard 2010, p. 35), alors que l'influence

initiale des travaux de Riley, Reich et Glass est la première : « par le jeu sur la duplication de fragments enregistrés sur bande » (Girard 2010, p. 35).

2.2.2. Les répétitifs américains : Terry Riley, Steve Reich et Philip Glass

Les répétitifs américains ne sont ainsi que trois, la « répétition mécaniste » résultant de la duplication de fragments enregistrés plutôt que « l'exécution de motifs identiques » étant à la base de leur travail compositionnel (Girard 2010, p. 35). Nous la qualifions, suivant l'analyse qu'en fait Girard, de « répétition structurelle ». Les découvertes effectuées par Riley d'abord, sur le magnétophone à bande magnétique, seront ensuite « transférées vers l'écriture instrumentale » ; c'est sur ce modèle du machinique que s'élaboreront leurs compositions (Girard 2010, p. 36). Sa pièce intitulée *String Trio* (1961), qui repose sur la répétition constante d'un motif en « la majeur joué par l'alto, autour duquel gravitent des lignes chromatiques³⁶ » (Girard 2010, p. 36), est un témoin exemplaire de ce transfert.

Terry Riley

Terry Riley, durant sa carrière, change plusieurs fois d'orientation. Il compose des œuvres pour bande telles celles figurant sur l'album *Music for the Gift* (1963), des œuvres instrumentales ou « notées » telles les *Keyboard Studies* (1963) ou *In C* (1964), découlant des expérimentations sur la machine et, aussi, des œuvres « improvisées » reprenant entre autres les « principes formels d'organisation travaillés dans ses œuvres notées » (Girard 2010, p. 35), telles *Persian Surgery Dervishes*³⁷ ou *A Rainbow in Curved Air*³⁸ (1969). Né en 1935, il pratique la composition musicale dès la fin des années 1950, dans un style d'abord « néoclassique, puis chromatique et atonal, sous l'influence de Schönberg » (Girard 2010, p. 35). Il débute sa scolarité à Berkeley, en 1959, où il écrit des « pièces d'études sérielles », en plus de mener une « activité compositionnelle plus libre, nourrie de l'influence de Stockhausen » (Girard 2010, p. 35). Par ailleurs, les œuvres qu'il compose, au début des années 1960, sont dans la lignée de La Monte Young, avec qui il collabore durant ces années, alors que ses œuvres pour bande explorent diverses techniques de composition – assemblage et transformations des sons – investies et recherchées par les compositeurs de musique concrète (Girard 2010, p. 35).

³⁶ Altération en demi-tons, vers le grave ou l'aigu, d'un degré diatonique – l'une des sept notes composant le système tonal.

³⁷ Enregistrement de deux interprétations en concert (l'une à Los Angeles, en 1971 ; l'autre à Paris, en 1972) de la même pièce, juxtaposés, pour en montrer les différences.

³⁸ Cette dernière pièce, dans sa forme comme dans l'utilisation de l'orgue électronique, est très proche de la musique qu'il composera pour le *Crossroads* (1976) du cinéaste Bruce Conner ; une collaboration que nous analyserons au troisième chapitre du mémoire.

C'est à ce moment que Riley met sur pied deux techniques compositionnelles liées spécifiquement au travail sur le magnétophone à bande magnétique : « la mise en boucle (*tape-loop*) et les effets de "retard" que permet une lecture différée de la bande (*tape-delay*) » (Girard 2010, p. 35). C'est grâce à ce travail spécifique du compositeur mobilisant la répétition que prend forme l'esthétique particulière de la musique répétitive américaine. Une répétition modelée sur le modèle du machinique, jouant sur des duplications de fragments enregistrés sur bande, et non sur l'exécution de motifs identiques. Il est le premier des trois à transférer ses découvertes vers l'écriture instrumentale. Son propre style se définissant, selon Potter, à mi-chemin entre un travail électronique effectué en studio et puisant dans diverses influences – musique concrète, sérielle et drone – et expériences passées – l'université, les diverses collaborations, les expérimentations sur la machine (Girard 2010, p. 36). À Paris, en 1963, lors de la composition de son œuvre pour bande *Music for the Gift*³⁹, Riley élabore un système de « réassemblage du son enregistré » (Girard 2010, p. 36), très proche de ce qui constituera la pratique du *remix* dans la musique électronique, peu de temps après. Cette technique permet la « recombinaison d'une œuvre précédemment enregistrée passant par la segmentation et le traitement électronique des pistes d'origine » (Girard 2010, p. 36). Riley enregistre les membres du quartette de Chet Baker un par un, combine les pistes enregistrées, puis modifie les phrases par la création de boucles et par l'usage de l'écho électronique⁴⁰. Il duplique six fois la ligne de contrebasse, les six lignes sont empilées ; ce qui rend l'enregistrement original difficilement identifiable (Girard 2010, p. 36). Il modifie par ailleurs, selon un procédé analogue, le *So What* de Miles Davis, qu'il intègre au même album. Ainsi, avec cette œuvre, « les principes de l'écho électronique et de l'accumulation se trouvent appliqués à l'enregistrement d'instruments acoustiques, et non plus, comme précédemment, à du matériel non-mélodique. La possibilité d'un transfert des procédés répétitifs vers l'écriture instrumentale se fait jour » (Girard 2010, p. 36).

En 1964, au San Francisco Tape Music Center, a lieu la première d'*In C*, qui deviendra l'une des « pièce[s] maîtresse[s] de la musique répétitive américaine » (Girard 2010, p. 36). Cette pièce assure une transition, précise Girard, entre la « liberté interprétative de l'"indétermination" cagienne »,

³⁹ L'album est conçu pour accompagner la pièce-*happening* intitulée *The Gift* de Ken Dewey (artiste-performateur, dramaturge et metteur en scène), à laquelle prennent part des membres du Living Theater et du Dancers' Workshop, la compagnie de la chorégraphe et danseuse Anna Halprin, pour laquelle La Monte Young et Terry Riley agissent à titre de directeurs musicaux. Cette collaboration avec la compagnie est, pour les deux musiciens, très enrichissante ; les amenant à renouveler leurs expérimentations par un accent sur les sons quotidiens et les mouvements du corps (frottements, grincements, claquements, etc.). À sa sortie à Paris, en 1963, la pièce fait apparemment scandale, les spectateurs allant jusqu'à lancer des objets sur les danseurs.

⁴⁰ Le système que Riley élabore pour cette composition, également surnommé « time-lag accumulator », permet à la fois la création de boucles et de *feed-back* – qui réinjecte le son en produisant un écho.

où l'instrument et le nombre d'interprètes ne sont pas spécifiés, le passage d'une cellule mélodique à une autre étant laissé à la discrétion de l'exécutant, et « la "nouvelle détermination" mise en œuvre par la suite chez Steve Reich et Philip Glass », procédé selon lequel les différentes cellules mélodiques sont écrites et leur ordre d'apparition, déterminé (Girard 2010, p. 36). De cette façon, le travail de Riley concerne un nombre assez limité de principes et repose sur la répétition de brèves cellules mélodiques et rythmiques, produisant des combinaisons sans cesse renouvelées par ces procédés particuliers. Un dualisme émerge tranquillement de ces combinaisons, par l'effet répétitif dans la durée de l'œuvre. Les micro-changements dans la répétition constante des sons – microstructure – en lien à l'œuvre dans son entièreté et sa texture « statique et invariable » donnant ainsi une impression d'immobilité (Mertens cité dans Girard 2010, p. 36).

Alors que Riley poursuit ses expérimentations sur la machine, Reich compose *It's Gonna Rain* (1964), une pièce pour bande reposant sur le « déphasage de fragments de voix enregistrées », très semblable dans sa forme, aux expérimentations effectuées par le premier (Girard 2010, p. 37). Néanmoins, les expérimentations de Riley ne témoigneraient pas de la rigueur compositionnelle de Reich, puisqu'élaborées sur des procédés de hasard, assez éloignés de la « structuration systématique » mobilisée par Reich (Girard 2010, p. 37). Riley travaille les sons « à la manière des concrets », jusqu'à rendre les sources méconnaissables, alors que Reich, dans une perspective « vériste » ou dans une volonté plus réaliste et visant à se rapprocher du contexte social et politique de l'époque, les travaille de manière à rendre leur source repérable et significative.

En 1967, à Stockholm, Riley compose *Olson III*, pièce qui reprend le principe de courts fragments mélodiques devant être répétés par l'interprète, principe déjà mobilisé pour la composition d'*In C*. Il applique par ailleurs des procédés répétitifs aux voix dans l'écriture musicale : « notamment par le découpage monosyllabique (autour de la phrase "begin to think about how we are to be to") », ce qui anticipe les travaux réalisés par Reich et Glass durant les années 1970. Les *Keyboard Studies* (1963), ses premières études pour piano, servent également son désir improvisateur, de plus en plus présent, à l'aube des années 1970. Riley s'initie – comme l'avait fait La Monte Young avant lui – au saxophone soprano⁴¹, telles qu'en témoignent les compositions suivantes : *Dorian Reeds* et *Poppy Nogood and the Phantom Band* (Girard 2010, p. 37), pour lesquelles le « magnétophone à bande décuple les parties instrumentales, de sorte que Riley est alors accompagné par un orchestre "fantôme" » (Girard 2010, p. 37). Cet usage combiné de l'improvisation soliste, au saxophone

⁴¹ Type de saxophone très aigu, en *mi b*. Le soprano, assez rare, est le plus aigu de la famille des saxophones.

sopranino et à l'orgue électrique, en plus de l'utilisation de l'écho électronique, marque la production de Riley, jusqu'à la fin des années 1970 (Girard 2010, p. 37).

Steve Reich

Ce compositeur est, parmi les « répétitifs américains », celui ayant le plus théorisé et réfléchi sa pratique, à travers divers écrits théoriques et entretiens. Il est également le premier, dit-on, à avoir systématisé des « "processus" répétitifs gouvernant l'écriture de ses compositions » (Girard 2010, p. 38). Des années 1960 aux années 1970, Reich pose ainsi les « bases formelles de son vocabulaire » (Girard 2010, p. 38), avec les pièces pour bande telles *It's Gonna Rain* (1965) et *Come Out* (1966) ; des œuvres instrumentales dites « processuelles », où s'opère un transfert de ses expérimentations sur bande vers l'écriture instrumentale avec des pièces telles *Piano Phase* (1967), *Four Organs* (1970) et *Drumming* (1971) ; et des œuvres dites « mixtes » – pour bande et instruments – telle *Violon Phase* (1967) (Girard 2010, p. 38).

Steve Reich, né en 1936, étudie d'abord la philosophie à l'université de Cornell, où il s'intéresse particulièrement à la pensée de Ludwig Wittgenstein, un parcours qui influencera en quelque sorte ses techniques compositionnelles⁴². Il fréquente, de 1958 à 1961, la Julliard School, à New York, où il compose des œuvres s'inspirant à la fois des travaux compositionnels de Bartók et Webern, et de la musique jazz. Philip Glass y étudie à la même époque, mais les deux compositeurs ne se fréquentent pas encore. En 1961, Steve Reich se déplace vers San Francisco, au Mills College, pour suivre les classes de Luciano Berio et de Darius Milhaud. Ses compositions, de nature sérielle, déploient déjà la série des douze sons en « d'interminables répétitions (*Music for String Orchestra*) » (Girard 2010, p. 38). Il assiste également aux concerts de John Coltrane, qui l'inspirent pour « la modalité, la pulsation régulière et les musiques extra-européennes (*Four Pieces*) » (Girard 2010, p. 38). Après l'obtention de son diplôme, Reich compose pour la San Francisco Mime Troupe, pratique l'improvisation musicale au sein d'un groupe et « s'initie à la composition sur bande magnétique dans son studio personnel » (Girard 2010, p. 38).

Ses premières compositions sur bande magnétique : *Plastic Haircut* (1963), *Livelihood* (1964), *It's Gonna Rain* (1965) et *Come Out* (1966), bien qu'elles s'inspirent de la musique concrète, s'en

⁴² Les remarques de Wittgenstein sur la machine comme « symbole de son mode d'action », que l'on retrouve dans *Philosophische Untersuchungen* (1956) (ou *Investigations philosophiques*), peuvent en effet trouver un écho avec les pièces pour bande de Reich telles *Come Out* ou *It's Gonna Rain* et les procédés répétitifs qu'elles mettent en place (2010, p. 118). Nous y reviendrons.

détachent sur plusieurs points, comme elles ne visent pas à atteindre l'*époque* schaefferienne ou la suspension du caractère indiciel des sons enregistrés, visant entre autres à masquer sa source par divers traitements électroniques (Girard 2010, p. 38). Au cours d'un entretien, Steve Reich précise, au sujet de sa pièce pour bande intitulée *It's Gonna Rain* :

Lorsque j'étais étudiant [à la Julliard School], dans les années 1950 et 1960, mon goût me portait vers la musique concrète ; cependant, des musiciens comme Pierre Henry ou Pierre Schaeffer me semblaient faire fausse route. Prenez par exemple un bruit d'accident de voiture : ils ne pouvaient pas le laisser ainsi, il fallait le ralentir d'une octave, le jouer à l'envers, le mettre dans un modulateur en anneaux... Du coup, le son était étrange, abstrait. Absurde... Ce que je voulais, c'était travailler avec quelqu'un qui dit : « Il va pleuvoir! ». Immédiatement, cette parole résonnait en moi : une voix réelle, appartenant à un être humain qui, par la musique, dépassait sa propre individualité. En plaçant ce matériau de base dans un contexte abstrait, celui de la composition musicale, on se faisait une idée de la personne et peut-être du contexte social et politique auquel elle appartenait (Reich cité dans Girard 2010, p. 39).

Cette pièce, par ses paroles humaines enregistrées et mises en boucle, agit comme « acte de naissance » de la pratique du « déphasage » par le compositeur (Girard 2010, p. 39). Cette technique propre à Reich est née des « limitations techniques du matériel électronique » (Girard 2010, p. 39). En effet, les magnétophones qu'achetait le musicien, bon marché, ne permettaient pas une parfaite synchronisation des fragments enregistrés, l'un se déphasant graduellement par rapport à l'autre, « donnant naissance à de complexes interactions mélodico-rythmiques » explorées par Reich, jusqu'au début des années 1970 (Girard 2010, p. 39). Cette technique sera transposée à « des microphones en mouvement suspendus au-dessus d'amplificateurs (*Pendulum Music*, 1968) », mais surtout à l'écriture instrumentale, avec *Reed Phase* (1966), *Piano Phase* (1967) et *Violin Phase* (1967).

Durant les années 1968 et 1969, Reich effectue plusieurs expérimentations sur le magnétophone à bande, visant à perfectionner sa technique du déphasage. À l'aide d'un « séquenceur électronique » conçu spécialement pour structurer ses pièces (2010, p. 39), le « phase shifting pulse gate⁴³ » (Reich cité dans Girard 2010, p. 39). Cette machine a la possibilité de redistribuer les sons de manière constante sur une ligne temporelle donnée (*Pulse Music*) et de créer de complexes interactions rythmiques, à la manière d'un métronome. Par exemple, dans *Four Log Drums* (1969), les interprètes exécutent, sur des percussions, une réponse aux pulsations électroniques qu'ils entendent dans des casques d'écoute (Girard 2010, p. 39). Reich se détache ensuite des expérimentations sur la machine, pour transférer celle-ci à l'écriture instrumentale, telle qu'en témoigne la pièce *Four Organs* (1969).

⁴³ Bérénice Reynaud traduit ainsi le terme, dans les *Écrits et entretiens sur la musique* de Steve Reich : « circuit à déphasage périodique de séquences » (Reynaud citée dans Girard 2010, p. 39).

En 1970, il se rend au Ghana pour y étudier la percussion africaine. S'intéressant particulièrement aux structures complexes élaborées dans ce type de musique, plus que par « l'exotisme des sonorités », il est fasciné par les « contrepoints polyrythmiques⁴⁴ résultant de l'assemblage de motifs de longueurs » (Girard 2010, p. 39). Au retour de ce voyage, le compositeur écrit *Drumming* (1971), qui combine « le processus du "déphasage", l'usage du chant monosyllabique pour accompagner les percussions, la substitution des silences par des battements et l'évolution progressive du timbre sur des hauteurs et un rythme constants » (Girard 2010, p. 40). Toujours fasciné par les percussions, Reich compose également les pièces suivantes, peu de temps après : la première, *Clapping Music* (1972), est écrite pour claquements de mains et, la deuxième, *Music for Pieces of Wood* (1973), pour un ensemble de claves. Dans la poursuite de ses recherches, il s'initie au *gamelan* balinais, terme désignant des orchestres de cette région du monde, composés presque exclusivement d'instruments de percussion en bronze. La pièce *Music for Mallet Instruments, Voices and Organ* (1973) retrace musicalement cette expérience, par l'exploration de « nouvelles combinaisons instrumentales aux complexes interactions rythmiques (marimbas, glockenspiels, vibraphone, orgues électroniques et voix féminines) » (Girard 2010, p. 40).

Reich revient, somme toute, à des influences plus occidentales, telle qu'en témoigne l'écriture de la pièce *Music for 18 Musicians* (1976), composée pour violon, violoncelle et clarinette ; des instruments emblématiques de l'orchestre dit « traditionnel » (Girard 2010, p. 40). Avec cette pièce, il s'éloigne tranquillement de la nature minimaliste de son travail, pour laisser place à de « riches mouvements harmoniques » et à une « certaine luxuriance mélodique » (Girard 2010, p. 40). Les œuvres qu'il composera par après témoigneront de cette nouvelle complexité, d'une « densité orchestrale debussyste », tout en conservant « l'usage de structures répétitives » (Girard 2010, p. 40).

Philip Glass

Philip Glass, né en 1937, est certainement le plus prolifique des trois compositeurs, et celui dont la musique comporte le plus de similitudes avec la musique dite « populaire » ou « de masse » (Girard 2010, p. 40) – si une telle distinction existe. À 15 ans, il est déjà étudiant à l'Université de Chicago, où il suit des cours de philosophie, de mathématique et de musique. Il s'inscrit ensuite à des cours de composition à la Julliard School de New York, lui aussi, avant d'obtenir une bourse de la fondation Ford pour les jeunes compositeurs (Girard 2010, p. 40). Ses compositions, jusqu'en 1965,

⁴⁴ La polyrythmie est constituée par la superposition de plusieurs rythmes différents. Les structures rythmiques complexes qu'elle met en place se déroulent de façon simultanée et indépendante.

sont de nature dite « traditionnelle », aux dires du compositeur ; pièces qu'il « désavouera » par la suite (Girard 2010, p. 40). À la fin des années 1960, Glass perfectionne son éducation musicale à Paris, auprès de Nadia Boulanger. Il compose également, au même moment, des « accompagnements musicaux pour une troupe de théâtre expérimental qui deviendra Mabou Mines⁴⁵ » (Girard 2010, p. 40). Son écriture instrumentale, à l'époque, « repose déjà sur la réduction et la répétition » (Girard 2010, p. 40).

Il s'initie à la composition musicale au cinéma en assistant Ravi Shankar, sitariste renommé et compositeur d'origine indienne, dans la composition et l'exécution de la bande originale du film intitulé *Chappaqua* (1966), emblématique de la Beat Generation. Il s'intéresse ensuite aux principes « d'organisation structurelle » de la musique indienne (2010, p. 40). La musique indienne, en effet, fonctionnerait de manière additive, selon le compositeur, plutôt que par la « division (d'une tranche temporelle en mesures) » (Girard 2010, p. 40-41). « Ses observations, bien qu'étroites et partiellement incorrectes, inspireront l'usage de "processus additifs" dans ses œuvres minimalistes ultérieures » (Girard 2010, p. 41). Il précise en effet, dans un entretien reproduit dans *Writings on Glass* (1997) :

I thought I was listening to music that was built in an additive way, but it turned out it really wasn't. It's built in a cyclic way. And that turned out to be very useful, because the misunderstanding, the use of an additive process, became, in fact, the way I began to write music (Glass cité dans Kostelanetz 1997, p. 318).

Tout comme Steve Reich, Philip Glass s'intéresse aux structures complexes mises en place dans la musique indienne plus qu'aux « timbres instrumentaux ou à la richesse mélodique » (Girard 2010, p. 41). Sa collaboration avec Shankar n'est pas négligeable, comme elle est instigatrice de la découverte par le compositeur des « procédés élémentaires qui constitueront le matériau de son écriture répétitive » (Girard 2010, p. 41). Sa composition intitulée *I+I* (1968) pose ainsi les « bases de son écriture systématique ayant recours aux "processus additifs" » (Girard 2010, p. 41). Cette pièce, écrite pour « tapotements de doigts » sur une table amplifiée, est composée de deux lignes rythmiques ayant une progression « arithmétique régulière » ou stable (Girard 2010, p. 41). Il applique également la dimension processuelle et additive de cette pièce aux différentes « ressources instrumentales » (Girard 2010, p. 41) avec *Two Pages* (1968), *Music in Fifths* (1969), *Music in Contrary Motion* (1969), *Music in Similar Motion* (1969) et *Music in Eight Parts* (1970). Ces pièces fonctionnent selon un principe analogue : un « motif initial est sujet à expansion et contradictions, selon une progression régulière, et

⁴⁵ Troupe de théâtre dite « expérimentale » ou « d'avant-garde » mise sur pied à New York, durant les années 1970, par les artistes suivants : JoAnne Akalaitis, Lee Breuer, Philip Glass, Ruth Maleczek et David Warrilow.

chaque figure est destinée à être répétée un nombre de fois indéterminé » (Girard 2010, p. 42). C'est ainsi à une « écriture de la répétition » qu'il s'adonne, lui aussi ; un principe qu'il soumettra à l'écriture symphonique, opératique et de musique de film (Girard 2010, p. 42).

Son esthétique musicale particulière se diversifie, s'intensifie et s'enrichit, dans ses compositions instrumentales des années 1970, telle qu'en témoigne la pièce intitulée *With Changing Parts* (1970) : une « œuvre aventureuse tissée de bourdons harmoniques instables se déployant sur des cellules répétitives en perpétuelle évolution » (Girard 2010, p. 42). Il compose ensuite *Music in Twelve Parts* (1971), œuvre emblématique conçue initialement de douze lignes instrumentales, qui se décuplera, trois ans plus tard, en douze mouvements, d'une durée totale de quatre heures. Cette pièce contient les procédés compositionnels élaborés et travaillés par Glass depuis 1967, comme il « marque un intérêt naissant pour le mouvement harmonique » (Girard 2010, p. 42). Puis, Glass s'éloigne quelque peu de l'écriture minimaliste répétitive en présentant, en 1976, avec Robert Wilson, l'opéra expérimental *Einstein on the Beach*, qui dissout « les formes classiques de narration » opératiques (Girard 2010, p. 42). Même si cet opéra contient certains traits de son écriture purement répétitive, tels les « notes de solfège chantées, processus additifs, structures cycliques » (Girard 2010, p. 42), ces traits ne constituent plus le noyau de « l'attention esthétique, mais deviennent le support du développement harmonique et "narratif" » (Girard 2010, p. 42).

Tel qu'indiqué plus haut, les structures répétitives conceptualisées par Glass s'inspirent des champs de la musique dite « populaire » et de film, alors que ces domaines s'inspirent eux aussi de son travail. Son esthétique musicale marque profondément celle du rock, que l'on pense aux albums *Heroes* de David Bowie et *Low* de Brian Eno, sortis tous deux en 1977. Glass réécrira d'ailleurs ces œuvres « sous forme de symphonies, une quinzaine d'années plus tard » (Girard 2010, p. 43). En outre, les artistes allemands de la vague *Krautrock* tels Kraftwerk, La Düsseldorf, Harmonia, Cluster, Faust et Neu!, détournent avec « distance et ironie, l'aspect mécaniste et les sonorités électroniques caractéristiques de la musique de Glass » (Girard 2010, p. 43). « Les répétitions de hauteur, les *tempi* rapides et les arpèges mécanistes du compositeur » constitueront semblablement les traits marquants des musiques *disco*, *house* et *techno*, durant les années 1980 (Girard 2010, p. 43).

2.3. Le *Structural Film* ou l'objet audiovisuel polysémique et polymorphe

L'on pourrait qualifier, en dehors des répétitifs américains et de leurs expérimentations, un « autre consommateur compulsif de bandes : le cinéma » (Levaux 2015, p. 12). Green caractérise en ce sens de « boucle élémentaire » l'image fixe qui doit être répétée au moins une fois pour induire du

mouvement dans l'image, pour que le film s'anime, en référence aux jouets optiques (zootrope, praxinoscope, etc.) et aux bandes d'images en leur sein (Levaux 2015, p. 13). À la fin du XIX^e siècle, le cinéma s'éloigne pourtant du phénomène des attractions pour aller vers une mise en récit (Gaudreault 2008, p. 97). L'on est cependant témoin, comme le soulève Green, d'un retour de la boucle dans le cinéma dit « structurel » et de son omniprésence dans l'ère contemporaine, dans les galeries d'art et dans les musées, à travers diverses pratiques hybrides qu'il qualifiera de « boucles post-structurelles » (Green 2015, p. 115).

2.3.1. L'influence Warhol

Depuis le milieu des années 1960, plusieurs cinéastes – Michael Snow, George Landow, Hollis Frampton, Paul Sharits, Tony Conrad⁴⁶, Ernie Gehr et Joyce Wieland – effectuent des expérimentations originales témoignant d'une vision et d'une approche nouvelles, qui diffèrent de celles de leurs prédécesseurs et leur penchant pour les « formes mythopoétiques » (Sitney 2002, p. 347). Le travail de Maya Deren s'étant répercuté, de la fin des années 1940 jusqu'au début des années 1960, sur des cinéastes tels Gregory Markopoulos, Sidney Peterson, Kenneth Anger, Stan Brakhage et Peter Kubelka ; ceux-ci désirant travailler et mettre en place des formes toujours plus complexes et condensées (Sitney 2002, p. 347). Bien qu'ils témoignent d'un dialogue et d'une sensibilité envers ces artistes et leur travail (Sitney 2002, p. 347), les cinéastes structurels conçoivent des essais audio-visuels aux directions opposées à celles des films lyriques, poétiques ou mythopoétiques, des tendances se définissant avant tout par le pacte formel qu'elles posent sur l'œuvre et par sa nature formaliste, « au service du lyrisme et de l'épopée » (Green 2015, p. 110). Le cinéma structurel, dans une volonté contraire, s'intéresse à un nombre limité de paramètres, où la structure est maître ; la forme prédéterminée constituant à elle seule l'impression produite par le film (Sitney 2002, p. 348). Le cinéma lyrique a pour principal moteur la conscience, la vision et le mouvement humains substitués aux propriétés formelles de l'image et du son. Dans le cinéma structurel, l'on tente d'établir une distance critique face à cette « métaphore cinématographique de la conscience » telle qu'elle est sollicitée chez les cinéastes lyriques (Sitney 2002, p. 348).

⁴⁶ Bien que la contribution et l'influence de Tony Conrad soient indéniables, tant au minimalisme en musique qu'au cinéma expérimental (l'on pense ici entre autres à son film *The Flicker*, réalisé en 1966 et considéré par plusieurs comme emblématique du mouvement structurel), nous avons fait le choix de l'écarter du corpus, pour la même raison que nous avons également écarté La Monte Young. En effet, les compositions de Conrad du genre *drone* de l'époque, issues majoritairement de sa collaboration avec The Dream Syndicate, groupe dans lequel s'impliquait également La Monte Young – tel qu'indiqué au premier chapitre – se détachent pour nous des préoccupations des musiciens dits « répétitifs » pour l'*énoncé répétitif* ou pour une répétition que nous considérons et avons définie ici comme proprement *structurelle*. Sa pratique filmique demeure tout de même associée, selon Sitney, au cinéma structurel ; son cas pourrait ainsi faire l'objet d'une étude subséquente.

Le principal précurseur du cinéma structurel est, selon Sitney, Andy Warhol, par la coupure qu'il induit avec le cinéma expérimental américain le précédant. Alors qu'il est déjà reconnu pour ses œuvres picturales (peintures, collages, etc.), au début des années 1960, Warhol s'intéresse à la fois aux films lyriques de Brakhage et aux films mythopoétiques d'Anger et de Markopoulos. Il utilise alors les habiletés qui lui sont connues pour la schématisation et la parodie dans la production de films amateurs – enfin presque. En effet, ses films mettant en scène de longs plans fixes et des boucles, tels *Eat* (1963), un plan rapproché en noir et blanc, fixe, montrant le peintre Robert Indiana alors qu'il mange un champignon, d'une durée totale de 45 minutes ; *Sleep* (1964), un montage de plans fixes, en noir et blanc, du poète John Giorno dormant, d'une durée totale de six heures ; et *Empire* (1964), série de plans fixes, en noir et blanc, de l'Empire State Building, d'une durée de huit heures ou de l'aube au crépuscule, deviennent rapidement des œuvres majeures, jusqu'à la production de *The Chelsea Girls*, en 1966, qui marquerait la fin de ses productions filmiques significatives ou dignes d'intérêt (Sitney 2002, p. 349). Par ses films, il tourne en dérision la volonté de contrôle du cinéaste sur son œuvre tout comme l'utilité de chaque image tournée, préconisées par Brakhage et Kubelka. Warhol ne mettait en effet rien en scène au tournage, laissant la caméra tourner des heures entières, à la lumière naturelle, sans aucune intervention de sa part sauf celle, peut-être, d'appuyer sur le bouton d'enregistrement de la caméra (Sitney 2002, p. 349).

La définition du cinéma structurel et ses quatre caractéristiques principales semblent se retrouver dans de nombreux films de Warhol, que l'on pense à l'utilisation du plan fixe, à la mise en boucle pour élaguer le temps et à l'arrêt sur image. Sitney met l'emphase sur trois de celles-ci, repérées dans le film *Sleep* :

He made famous the fixed-frame in *Sleep* (1963), in which a half dozen shots are seen for over six hours. In order to attain that elongation, he used both loop printing of whole one hundred-foot-takes (2 ¾ minutes) and, in the end, the freezing of a still image of the sleeper's head (Sitney 2002, p. 350).

L'arrêt sur image sur la tête du dormeur, à la fin du film, s'apparentant par ailleurs à l'effet de flou et de grain perceptibles par le refilmage sur écran, quatrième caractéristique définissant le film structurel. Cependant, l'esprit de Warhol, en tant qu'artiste *Pop*, est à l'opposé de celui de ces cinéastes. Son rapport à la caméra et à la mise en scène témoignant d'une volonté satirique et ironique, alors que Gehr et Snow, pour ne nommer qu'eux, fixent la caméra et laissent son moteur tourner non pas dans une volonté désobligeante, mais dans le but de contempler de manière presque mystique une portion d'espace (Sitney 2002, p. 350). Ainsi, le cinéma structurel apparaît non seulement comme une réponse au cinéma lyrique, mais également à celui initié par Andy Warhol ; les cinéastes structurels ayant visionné son cinéma, au milieu des années soixante, avant d'assimiler cette conscience de la durée – le

plus important cadeau de Warhol – pour l’orchestrer de multiples manières dans leurs essais audio-visuels⁴⁷.

2.3.2. Définition du Structural Film

P. Adams Sitney élabore le concept de « structural film » selon lequel le film est fondé sur sa structure, la forme d’ensemble de celui-ci, prédéterminée et schématique, constituant la principale impression produite par le film davantage que ce qu’elle contient, de nature minimale et accessoire : « The structural film insists on its *shape*, and what *content* it has is minimal and subsidiary to the outline » (Sitney 2002, p. 348). Cette définition particulière semble insinuer ou prétendre que la prégnance de la structure dont témoignent les films induirait ou entraînerait inévitablement un contenu insignifiant et, conséquemment, une dissolution du sens, qui résiderait uniquement dans sa nature processuelle. Dans une démarche contraire, nous tenterons de démontrer en quoi la forme particulière conçue et agissant comme principe d’organisation de ces œuvres – quoique toutes très différentes les unes des autres – par la mise en place d’une répétition et d’une musicalité structurelles, rend à la fois plus significatives les possibles significations contenues dans les œuvres. À cet égard, Mitry précise :

Le cinéma structurel cherche à établir des structures abstraites, valables « en soi », et dont le contenu ne serait qu’un support gratuit. Or, au cinéma, la *structure est dépourvue de sens lorsqu’elle est privée de celui des choses structurées*. La structure détermine les connotations et donne un sens second au donné représenté, mais ces connotations ne peuvent que se rapporter à un contenu – à un dénoté – dont le sens premier échappe à la seule « structuration » (Mitry 1974, p. 278).

Ce type de cinéma, selon Sitney, se divise en quatre caractéristiques : le plan fixe (du point de vue du spectateur), l’effet de clignotement, le tirage en boucle et le refilmage d’écran ; ainsi résumées par l’auteur : « its fixed camera position (fixed frame from the viewer’s perspective), the flicker effect, loop printing and rephotography off the screen » (Sitney 2002, p. 348). Les films structurels ne comporteraient que très rarement toutes ces caractéristiques, les redéfinissant d’œuvre en œuvre (Sitney 2002, p. 348). Nous croyons que ces quatre caractéristiques – ou réflexions opérées par les

⁴⁷ Nous utilisons le concept « essai audio-visuel » pour qualifier les films dits « structurels » en raison de leur nature à la fois expérimentale – qui sert à expérimenter, à explorer de nouveaux moyens d’expression – et réflexive – qui témoigne d’une réflexion sur la nature du cinéma en tant qu’art, sur la perception des phénomènes qu’il permet de faire reconnaître, d’induire et de manipuler. L’essai, dans la tradition littéraire et politique, regroupe en effet des réflexions sur un sujet en particulier, sans pour autant l’épuiser. C’est, nous croyons, ce dont témoignent les œuvres structurelles, comme elles agissent à titre de réflexions sur la nature impure – imprégnée de l’influence des autres arts – et hétérogène – à la fois sonore et visuelle – du cinéma, d’où l’adjectif audio-visuel suivant le nom d’essai. Le trait d’union visant à accentuer, d’une part, cette union entre les deux termes – audio et visuel – définissant en complémentarité le cinéma et, d’autre part, la distinction ou la possible nature hétérogène du rapport de l’un à l’autre ; cette dimension étant particulièrement accentuée par le travail des structurels. Bien que ce terme, tel qu’employé au cinéma, suppose une dimension subjective, il se distingue ici des cinéastes Marker, Godard, Farocki ou Debord et de leur pratique considérée comme « essayistique ».

cinéastes sur ces différents paramètres – peuvent aider à penser les interstices, selon Deleuze, comme elles créent des coupures et forcent le ré-enchaînement ; non pas des coupures rationnelles permettant la continuité, mais des coupures irrationnelles et discontinues. En effet, l’enchaînement de plans fixes induit des *jump-cuts*, l’effet de clignotement teste nos perceptions, la mise en boucle travaille notre patience face à l’immobilité, au statisme. À cet égard, le philosophe précise :

L’absence d’image, l’écran noir ou l’écran blanc, ont une importance décisive dans le cinéma contemporain. [...] ils n’ont plus une simple fonction de ponctuation, à la manière de l’enchaîné, mais entrent dans un rapport dialectique entre l’image et son absence, et prennent une valeur proprement structurale (ainsi que dans le cinéma expérimental) (Deleuze 1985, p. 260).

Cette nouvelle valeur fait lien avec l’interstice : « d’une part, ce qui compte n’est plus une coupure rationnelle qui marque la fin de l’une *ou* d’une autre, mais une coupure dite irrationnelle qui n’appartient ni à l’une ni à l’autre, et se met à valoir pour elle-même » (Deleuze 1985, p. 260). Par ailleurs, le tirage en boucle force le ré-enchaînement sur coupure irrationnelle entre les différentes images visuelles, les différentes images sonores, mais également dans les rapports entre ces deux composantes. Enfin, le refilmage d’écran aide à penser le cinéma dans sa matérialité propre, par la perception des lignes et du grain dans l’image, tout comme la conservation des amorces de début et de fin, dans plusieurs films structurels, met l’accent sur sa dimension technique, sur le rapport à la machine et au principe de l’enregistrement propres au cinéma.

2.3.3. Un cinéma fait d’*interstices*

Les essais audio-visuels dont il est question : $\langle \rightarrow \rangle$ de Michael Snow (1969), *Critical Mass* de Hollis Frampton (1971) et *Crossroads* de Bruce Conner (1976), présentent ainsi une image de la pensée troublée par un cinéma fait d’ « interstices » (Deleuze 1985, p. 260), venant nous montrer l’entre-deux par des disjonctions et des frontières, par des coupures audio-visuelles. Ce cinéma est processuel, comme il met l’accent sur le processus, plus que sur le rendu ; et catégoriel, comme il crée des catégories et des liens à faire entre les catégories que sont, par exemple, dans *Critical Mass*, le son et l’image. Frampton mettant de l’avant cette relation différentielle fondée sur des écarts, sur l’expérience de ces ruptures.

Deleuze proclamait d’une part : « Donnez-moi donc un corps » (Deleuze 1985, p. 246), ajoutant à cette même idée :

Le problème n’est certes pas celui d’une présence des corps, mais celui d’une croyance capable de nous redonner le monde et le corps à partir de ce qui signifie leur absence. Il faut que la caméra invente les mouvements ou positions qui correspondent à la genèse des corps, et qui soient l’enchaînement formel de leurs postures primordiales (Deleuze 1985, p. 262).

Ces films constituent des corps, entre autres par leur absence momentanée, jouant sur cette présence/absence, sur le souvenir, sur l'*avoir été* – sur ce qui a déjà eu lieu – par son oscillation entre l'image et son absence ; entre l'écran noir, l'écran blanc et les phénomènes se déroulant à l'écran. Ils présentent par ailleurs des corps au présent, nous donnant une temporalité directe de ceux-ci par les multiples ré-enchaînement et la rythmique qu'ils induisent, les éloignant d'un esprit linéaire. L'on retrouve par exemple, dans *Critical Mass*, ces deux pôles que sont le corps quotidien et le corps cérémoniel et, le plus important, le passage de l'un à l'autre dans la durée (Deleuze 1985, p. 250). *Critical Mass* « monte » d'abord « la caméra sur le corps quotidien » de l'homme et la femme dans leur intimité, se chicanant à l'écran, par son montage saccadé composé de boucles qui accentue le ridicule de leur dispute, avant de nous faire entendre et voir, dans la durée, « une cérémonie stéréotypée » (Deleuze 1985, p. 249) de cette chicane au caractère nouvellement mélodramatique. Son montage vient en effet sacraliser ces mêmes corps par leur mise en boucle à outrance, leur asynchronisme, et par les coupures audio-visuelles opérées par le cinéaste sur le matériau filmique.

Deleuze proclamait d'autre part « Donnez-moi un cerveau » (Deleuze 1985, p. 265), précisant que « le cinéma expérimental se partage entre ces deux domaines : la physique du corps, quotidien ou cérémoniel » et l'« éidétique de l'esprit (suivant la formule de Bertetto), formel ou informel » (Deleuze 1985, p. 265). L'image *éidétique* étant celle « qui présente ou se constitue en idée » (Turquety 2015). Ce processus, qui prend forme dans sa double nature – entre le concret et l'abstrait, se caractérise par un brouillage perpétuel dans un cinéma qui expérimente plus qu'il ne crée : « La différence entre le cinéma expérimental et l'autre cinéma, c'est que le premier expérimente, tandis que l'autre trouve, en vertu d'une *autre* nécessité du processus filmique » (Deleuze 1985, p. 249). *Critical Mass* met concrètement en scène une chicane de couple, mais cette chicane tire vers l'abstrait par ses multiples répétitions, par l'insertion des amorces, par son asynchronisme progressif, par ses effets de clignotements, par de multiples coupures audio-visuelles, etc. C'est ce que ces films, tout comme le cinéma se « réclame, se donne lui-même et ce qu'il invente » (Deleuze 1985, p. 265) : des corps et des cerveaux. « Le film n'enregistre pas ainsi le processus filmique sans projeter un processus cérébral. Un cerveau qui clignote, et ré-enchaîne ou fait des boucles, tel est [ce] cinéma » (Deleuze 1985, p. 280). Tel est également le contenu ou la signification particulière – ce cerveau – auquel nous référons. Suivant une logique des images et des sons dans leur matérialité et organisés selon un processus particulier, le cinéma structurel propose une image de la pensée troublée. Derrière la prégnance de la forme se cache finalement un autre contenu qui, plutôt que de n'être que minimal ou accessoire (Sitney 2002), constitue également l'essence de ce cinéma processuel et réflexif qui invente « de nouvelles formes narratives liées aux propriétés de l'image et du son » (Brenez 2006, p. 38). L'image audio-visuelle de *Critical Mass* résiste ainsi par une dissociation entre ses composantes visuelles et sonores,

comme par une lutte constante entre ses deux « faces dissymétriques, non totalisables, mortelles en se touchant, celle d'un dehors, plus lointain que tout extérieur, celle d'un dedans plus profond que tout intérieur » (Deleuze 1985, p. 340-341).

2.4. Des régimes répétitifs singuliers : un accent porté sur la structure

2.4.1. Régime répétitif musical

Les répétitifs américains mobilisent tous trois une répétition proprement structurelle, qui s'élabore à travers des expérimentations effectuées par Riley et Reich sur le magnétophone à bande magnétique. Riley met sur pied la technique du *tape loops*, *tape delay* alors que Steve Reich, dans sa prise de conscience des limites de la machine et du déphasage graduel qu'elle induit, conçoit le principe du *déphasage*. Ces deux compositeurs élaborent ainsi un modèle de composition issu de leurs expérimentations, et qui constitue l'essence de la répétition pour ceux-ci : une répétition proprement structurelle ou composée de cellules mélodico-rythmiques mises en boucle, permettant d'explorer les « complexes interactions créées » (Girard 2010, p. 39) par ces multiples répétitions, qui font ressortir une couleur, une texture, un timbre particulier que l'auditeur est à même de percevoir. Pour sa part, Philip Glass n'effectue pas d'expérimentation sur bande magnétique et, pourtant, sa musique demeure sans doute celle qui paraît la plus « mécaniste » des trois, à l'écoute (Girard 2010, p. 54). La technique qu'il met sur pied dans ses premières compositions, celle des procédés *additifs* et *soustractifs*, issue d'une compréhension approximative de la structure cyclique investie dans la musique indienne, doit ainsi peu « aux techniques de mise en boucle sur bande magnétique », quoiqu'il était conscient des travaux menés par Riley et Reich et avait certainement pu écouter leurs compositions pour bande (Girard 2010, p. 54). Si un lien est à faire entre Glass et la machine, c'est sans doute davantage en lien avec le processus d'enregistrement. Ses travaux étant étroitement liés aux musiques issues de la sphère dite « populaire », ils témoignent en ce sens d'une « ontologie proche de celle du rock, pour laquelle le disque fait œuvre, les concerts pouvant être conçus comme les dérivés instrumentaux d'une œuvre fixée sur un support d'enregistrement » (Girard 2010, p. 54).

2.4.2. Régime répétitif audio-visuel

Les trois essais audio-visuels : *←→* (1969), *Critical Mass* (1971) et *Crossroads* (1976), issus de la filmographie de trois cinéastes associés au cinéma structurel (Michael Snow, Hollis Frampton et Bruce Conner), témoignent manifestement, chacun à sa manière, nous en émettons l'hypothèse, d'une pratique de la répétition de nature proprement structurelle, à son tour. Par la pratique de la boucle, inhérente à sa nature processuelle ; par les additions, les soustractions et les répétitions différenciées effectuées au montage ; et par les mouvements et les rythmes naissant au sein des œuvres, dans la

durée. Les analyses comparatives qui suivront entendent ainsi explorer ces particularités et ces problèmes posés dans les œuvres musicales et audio-visuelles. Les régimes audio-visuels propres à chacun de ces essais induisent, nous irions même jusqu'à dire, à travers la pratique de la répétition affectant ses dimensions à la fois visuelles et sonores, une musicalité structurelle.

2.5. Expérimentations sur la machine et réflexivité

Il nous semble que deux principes, intimement liés, guident les expérimentations des musiciens et des cinéastes : la machine et la réflexivité. La répétition structurelle mobilisée dans les pièces des répétitifs américains, nous l'avons vu, a pour origine les expérimentations menées par ceux-ci sur le magnétophone à bande magnétique (Riley et Reich) et l'influence de l'enregistrement (Glass). Ces expérimentations donnent naissance à des procédés compositionnels mobilisant une forme répétitive et structurelle ; procédés appliqués ensuite à l'écriture instrumentale. À cet égard, les cinéastes structurels, tel que le remarque Le Grice, en 1972, dans un article intitulé « Réflexions sur le cinéma "underground" récent », tentent de répondre à certains problèmes de nature formelle (caméra, montage, perceptions, reproductibilité, pellicule, projection, durée et production de sens) par leurs expérimentations sur la machine, faisant monter des questionnements philosophiques (les processus et matériaux travaillés par les cinéastes devenant partie intégrante du contenu des œuvres) et contextuels (leur principe structurel étant intimement lié au contexte de visionnement des films) (Le Grice 2015, p. 5-19). Ainsi, ces cinéastes et ces musiciens, comme en témoignent leurs essais audio-visuels et pièces musicales, « invente[nt], fabrique[nt] et teste[nt] les outils du cinéma [et de la musique] » (Brenez 2006, p. 30), grâce à ces huit éléments formels et les réflexions à la fois philosophiques et contextuelles qui en émergent, attestant d'une pratique foncièrement réflexive ou qui ne cesse de s'adonner à des réflexions dont le moteur principal est la question suivante : *qu'est-ce que le cinéma? Qu'est-ce que la musique?* La pratique de la boucle, inhérente à une répétition de nature structurelle, rappelle et participe en ce sens à la nature réflexive de leur travail. Les pièces et les films se concevant ainsi, par la pratique de la boucle et autres formes de répétition, comme des « structures qui ne renverraient qu'à elles-mêmes » (Girard 2010, p. 126).

2.6. Musicalité structurelle et résistance

Par les réflexions sur le médium utilisé dont manifestent les œuvres, celles-ci participent à transformer la relation entre le spectateur et l'œuvre comme elles modifient son rapport d'écoute. Campan précise, eu égard à « l'écoute filmique » (Campan 1999, p. 7), que « l'absolue répétition du même » entraîne nécessairement une mutation du sens (Campan 1999, p. 30). Elle réfère en ce sens à

Ovide imaginant un dialogue entre Narcisse et Écho, proposant un deuxième exemple de répétition-transformation, plus efficace encore que la reformulation : « l'exactitude de la reprise en miroir » (Campan 1999, p. 30). Dans cet exemple où Écho répète avec exactitude la phrase énoncée par Narcisse : « Pourquoi me fuis-tu? », la différence s'intègre dans le seul geste de redire : « elle fait une puissance d'affirmation nouvelle, en allant chercher, sous les mots dits, la signifiante inédite que sa parole propre va réarticuler » (Campan 1999, p. 31). C'est de cet autre contenu dont on parle. L'on sort ainsi du « cadre de la pure mention : elle ne prétend plus rapporter les phrases d'un autre », mais fait « oublier leur énonciation première pour se les approprier » (Campan 1999, p. 31). S'instaure ainsi, par de multiples répétitions visuelles et sonores ordonnées selon un processus, une *musicalisation* des puissances propres au cinéma. Cette montée du temps, du rythme, de la texture et du timbre dans les essais audio-visuels engendre en ce sens une mutation du sens par l'apparente absence de sens qu'elle induit. En tant que prolongement de la pensée d'un musicien ou d'un cinéaste, elle crée un autre monde à percevoir. Les œuvres ne se contentent plus de représenter, mais constituent des corps audiovisuels et de nouvelles idées, qui nous aident à repenser notre rapport au monde. Au lieu de se porter à ce que l'on peut connaître, l'image-temps (Deleuze 1985) qu'elles induisent nous permet de croire en une certaine absurdité pour vivre pleinement l'expérience. Elles nous présentent quelque chose qui ne peut être ni envisagé ni saisi par la pensée : de l'impensé dans le monde qui s'organise devant nous, qui n'a pas de sens apparent. L'œuvre, qui est une pensée en soi dans laquelle l'on a injecté de l'impensé, nous réapprend à voir le monde, à prendre conscience de notre positionnement dans celui-ci ; ce qui nous « redonne [finalement] croyance au monde » (Deleuze 1985, p. 261). L'on accepte, par l'intervention de cet impensé, l'absurdité de ce qui nous est montré, de ce qui est porté à notre écoute. C'est en ce sens que ces images-temps favorisent notre adhérence et notre croyance au monde. Par son automatisme, le cinéma nous aide à comprendre le monde, le rapport à la machine étant primordial. En appelant nos perceptions, les œuvres audio-visuelles « nous [font] voir dans l'homme, non pas un entendement qui construit le monde, mais un être qui y est jeté et qui y est attaché comme par un lien naturel. [Par la suite], elle nous [réapprennent] à voir ce monde avec lequel nous sommes en contact par toute la surface de notre être » (Merleau-Ponty 1966, p. 96).

Sobchack énonce : « A film is an act of seeing that makes itself seen, an act of hearing that makes itself heard, an act of physical and reflexive movement that makes itself reflexively felt and understood » (Sobchack 1991, p. 3-4). Un film est en effet, dans une logique réflexive, un regard qui se regarde, un son qui s'entend, une pensée qui se laisse ressentir et comprendre. Les œuvres analysées nous proposent, par leur dimension réflexive et leur apparente matérialité, un va-et-vient entre regard sur elles-mêmes et sur le monde ; ce qui force le spectateur à prendre conscience de sa propre individualité comme de son rapport à quelque chose qui dépasse cette individualité. L'image

cinématographique telle qu'elle est travaillée dans ces exemples vient, en définitive, modifier l'image de la pensée ; en ce sens, elle résiste. L'empirisme supérieur deleuzien, tel que le précise Serge Cardinal, permet d'explorer « l'intelligibilité du sensible », cette « exploration » étant « l'une des réponses possibles à un autre problème, celui qui, selon Deleuze, définit notre époque : la croyance en ce monde-ci » (Cardinal 2010, p. XVII). Les œuvres analysées et les images qu'elles induisent, qu'elles soient sonores ou visuelles, nous font voir l'intelligibilité du sensible, restituent en définitive notre rapport au monde moderne, dans la logique de la métaphysique propre à Deleuze. Par ailleurs, les échanges et les partages sur lesquels se fonde le rapport entre cinéastes structurels et musiciens répétitifs, tout comme les similitudes formelles et les questions qu'ils posent aux médiums, attestent d'un militantisme en faveur de la « déspecialisation des disciplines » (Brenez 2006, p. 54). L'articulation de « l'avant-garde cinématographique avec celle des autres arts, philosophie, littérature, musique, peinture, danse, vidéo » permettant d' « assurer un permanent dépassement de l'art » (Brenez 2006, p. 54). Louis Delluc proclamait après tout, en 1919, au sujet de l'impureté du cinéma : « le cinéma est un cheminement vers cette suppression de l'art qui dépasse l'art, étant la vie » (Delluc cité dans Brenez 2006, p. 55).

CHAPITRE III

RÉSONANCES ENTRE DEUX RÉGIMES RÉPÉTITIFS ; L'UN MUSICAL, L'AUTRE AUDIO-VISUEL

Ce mémoire de maîtrise développe, nous le rappelons, l'idée d'une musicalité propre au cinéma structurel en établissant certaines correspondances entre ce type de cinéma et la musique répétitive américaine – laquelle prend forme, au tournant des années 1960, au cœur du même univers *underground* new-yorkais, dans les mêmes institutions (universités, musées, galeries d'art) comme dans les mêmes « circuits parallèles » (Desjardins 1999, p. 223). Les cinéastes structurels (Snow, Frampton, Landow, etc.) ne cessent de rencontrer des compositeurs répétitifs américains (Glass, Reich et Riley). Les correspondances repérables entre ces courants musicaux et cinématographiques attestent d'un objectif commun aux cinéastes et aux musiciens : approfondir la relation entre les composantes formelles du médium. Cet approfondissement passe par divers procédés, qui seront analysés au long de ce chapitre : (1) rejet de toute téléologie par une importance accordée au processus et au travail par couches ; (2) mise en doute de la primauté de la structure narrative par une répétition créant des textures et des espaces ; (3) réflexions sur la technique et le médium utilisés (caméra, pellicule, magnétophone à bande magnétique) par la pratique de la boucle ; (4) interrogations sur les fondements des langages cinématographiques et musicaux par des expérimentations sur l'organisation temporelle de l'œuvre. C'est ainsi que, par exemple, comparant la singularité du régime répétitif musical de la pièce *Come out* (1966) de Steve Reich et la singularité du régime répétitif audio-visuel de *Critical Mass* (1971) de Hollis Frampton, on découvre dans la configuration cyclique et machinale de ce film une musicalité structurelle. Les interférences ou résonances possibles entre trois couples d'œuvres singulières⁴⁸ seront analysées ici : (1) *Critical Mass* de Hollis Frampton (1971) et *Come Out* de Steve Reich (1966) ; (2) \longleftrightarrow (ou *Back and Forth*) de Michael Snow (1969) et *Music in Fifths* (Philip Glass, 1969) ; (3) *Crossroads* de Bruce Conner (1976) et les musiques pour ce film, composées par Patrick Gleeson et Terry Riley.

⁴⁸ Nous nous sommes arrêtés aux films de trois cinéastes – Frampton, Snow et Conner – puisqu'ils nous semblaient exemplifier avec justesse, chacun à leur manière (nous le verrons dans les analyses qui suivront), les problèmes identifiés ici et partagés avec les musiciens répétitifs Reich, Glass et Riley. Il aurait évidemment pu être intéressant de nous attarder à d'autres cinéastes ayant eu, eux aussi, des affinités évidentes avec la musique répétitive – que nous avons écartés en raison de contraintes de temps et d'espace. L'on pense ici particulièrement aux films de David Rimmer (par exemple : *Fracture*, 1973) ; de Peter Kubelka (par exemple : *Adebar*, 1956-1957) ; ou encore de Paul Sharits (par exemple : *T,O,U,C,H,I,N,G.*, 1968).

3.1. *Critical Mass* de Frampton et *Come Out* de Reich : déphasages

3.1.1. Hollis Frampton

Des trois cinéastes analysés, Hollis Frampton (1936-1984), qui s'initie au cinéma en 1962, est certainement celui dont la pratique témoigne du plus d'humour. Son cinéma, emblématique de l'avant-garde américaine, est singulier par cet aspect, comme par sa densité, son originalité et les principes cérébraux qu'il met en place. Avant les années 1960, l'artiste pratique déjà la poésie et la photographie avant de s'intéresser au cinéma 16mm, pour lequel il connaît ensuite une grande fascination, en raison des multiples possibilités qu'il offre. Les essais audio-visuels qu'il crée sont à la fois radicaux et ludiques comme ils témoignent, d'une part, d'une grande complexité sonore et visuelle et adoptent, d'autre part, un ton humoristique ; l'un n'empêchant pas l'autre, rappelle-t-il à travers ceux-ci. Sa filmographie comporte entre autres les œuvres suivantes, réalisées sur une très courte période : *Surface Tension* (1968) ; *Zorn's Lemma* (1970) ; l'œuvre intitulée *Hapax Legomena*, en sept parties réalisées dans cet ordre : *IV: Travelling Matte* (1971), *I: (nostalgia)* (1971), *III: Critical Mass* (1971), *V: Ordinary Matter* (1972), *VI: Remote Control* (1972), *VII: Special Effets* (1972) et *Poetic Justice* (1972) (Frampton cité dans Gidal 1985, p. 103) et, finalement ; le cycle *Magellan*, une œuvre inachevée en raison du décès de l'artiste d'un cancer, à quarante-huit ans. Par sa pratique filmique ou création d'essais audio-visuels qualifiée de structurelle et comportant des liens avec le littéraire, le sculptural, les protocoles mathématiques et le musical – pour ne citer que ceux-ci, Frampton contribue, nous croyons, à la diversification et à la transformation du paysage cinématographique⁴⁹.

Né en 1936, en Ohio, Frampton mène une enfance solitaire. Il commence à lire très jeune et reçoit de la part de son oncle, en 1945, un appareil photographique, un Brownie, la gamme simple et bon marché de Kodak. Comme il parle très peu et est introverti, on lui fait passer un examen psychologique qui révèle le diagnostic de surdoué (Jenkins et Krane 1984, p. 120). Il intègre une école conçue pour les enfants ayant cette condition, la Wilbur Wright Junior High School. À la suite de cette formation, il suit des cours de photographie à la Phillips Academy, entre 1951 et 1954, au Massachusetts. Il y fait entre autres la connaissance du peintre Frank Stella, des musiciens David Behrman, Frederic Rzewski et du sculpteur Carl André. Entre 1954 et 1957, il suit des cours à la Western Reserve University de Cleveland, sans l'intention d'obtenir un diplôme, mais pour assouvir sa curiosité pour les langues. Il y apprend entre autres l'allemand, le latin, le grec, le français, le russe et le chinois. Après quelques mois en Amérique latine, il se rend à Washington où il visite le poète

⁴⁹ Plusieurs informations contenues dans ce paragraphe sont tirées de la page consacrée au cinéaste Hollis Frampton, disponible sur le site de la Criterion Collection, à l'adresse suivante : <https://www.criterion.com/films/27945-a-hollis-frampton-odyssey>.

Ezra Pound, alors interné à l'hôpital. Il gagne à ce moment sa vie comme éclairagiste dans un petit théâtre. En 1958, il s'installe à New York avec Carl André et Frank Stella (Goldensohn 1985, p. 12), où il réalise sa première série photographique intitulée *The Secret World of Frank Stella*. Il prend également des clichés des sculptures minimalistes de Carl André, l'année suivante, une série intitulée *Ways of Lurity* (1959). L'esthétique minimaliste aurait grandement inspiré son travail, selon plusieurs, puisque précise et dépouillée. Frampton et André réfléchiront abondamment sur les possibles natures de l'œuvre d'art ; ce qui aboutira à une série d'entretiens entre ces deux artistes, intitulée *12 Dialogues 1962-1963*. Au début des années 1960, en plus de s'adonner à son passe-temps de photographe, Frampton travaille à Manhattan, comme technicien dans un laboratoire photographique.

C'est seulement en 1962 qu'il emprunte pour la première fois une caméra Bolex. Il effectue d'abord une première série photographique qui lui sert d'ébauche pour *Zorns Lemma*, son premier film reconnu. Côté toujours plusieurs artistes, il réalise le portrait du peintre Larry Poons, qui fera la couverture du magazine *Vogue*. En 1966, il produit l'essai audio-visuel *Manual of Arms*, s'achète une caméra Bolex pour son trentième anniversaire, et épouse Marcia Steinbrecher. En 1967, Frampton réalise *Heterodyne*, un hommage au compositeur John Cage et, l'année suivante, il tourne, avec son ami Michael Snow, le film *Snowblind* (1968). Plus tard, il devient professeur au Hunter College de l'Université de New York, où il côtoie les artistes Mark Rothko, Tony Smith, Leo Steinberg et Robert Morris. En 1970, il réalise *Zorns Lemma*, son premier long-métrage à être accepté au New York Film Festival. Ce film cryptique, foncièrement original et autobiographique, qui retrace sa vie à travers une structure encyclopédique basée sur l'alphabet latin, est alors bien reçu par la critique. Suivant ses préoccupations pour le langage, l'image et le son, il réalise ensuite *Poetic Justice* (1972), où l'on voit défiler les pages d'un scénario à imaginer entièrement par le spectateur. Frampton a l'ambition, comme il le dit lui-même, de réécrire l'histoire du cinéma à travers ses expérimentations langagières et les nombreux emprunts et références dont témoignent ses films, qui agissent à la manière de véritables encyclopédies. En 1973, il est engagé à SUNY Buffalo, où il contribue à la création du Center for Media Study et s'associe, durant ces années, au *Artforum* et à la revue *October*, publiées par le Massachusetts Institute of Technology (MIT). Il écrit par ailleurs toujours des essais poétiques, entre autres rassemblés dans l'ouvrage *Circles of Confusion* (1983), même s'il ne se dit pas poète...

3.1.2. *Critical Mass*⁵⁰ (1971) de Hollis Frampton

L'essai débute dans l'obscurité. Après trois secondes de silence, ce qui semble être un magnétophone se met en marche, par la distinction d'un mouvement cyclique à itérations assez lâches, suivant le rythme constant de son allure ; celle d'une régularité mécanique. Après une trentaine de secondes, une voix mi-grave, assez proche, prononce : « OK... OK, how are you?... OK, how are you?... How are you? ». Une voix plus aiguë répond à la première : « Just... Just fine, where the... Just fine, where the hell were you?... Fine, where the hell were you... hell were you ». Les phrases, qui s'enchaînent par des fragments répétés en boucle, sont coupées abruptement, la discussion progressant mécaniquement suivant son rythme constant, à la manière du magnétophone, que l'on entend toujours tourner en boucle, lui aussi, à l'arrière-plan, parasitant ces voix. La discussion progresse et la tension monte par les arrêts, les interruptions, le ton et la force de ces voix, qui circulent toujours dans l'obscurité. Déjà, l'écoute semble difficile, irritante. Après environ deux minutes trente-cinq secondes, un timbre de synchronisation retentit, de façon limpide, à trois reprises ; l'écran noir laisse la place au blanc par plusieurs clignotements. De profil, deux masses vêtues de noir viennent s'accoler à ce mur blanc sur lequel on a dirigé ce qui s'apparente à des éclairages de studio, de manière frontale, comme si celles-ci se trouvaient en audition ou s'adonnaient à des exercices de jeu (Sitney 2008, p. 114) ; ce qui crée de grandes ombres noires derrière les acteurs, sur le mur. Ce sont celles d'une femme, à gauche, et d'un homme, à droite ; ils se font face. L'image, en noir et blanc, est fortement granuleuse. Des points blancs traversent l'écran de bas en haut, de haut en bas ; ce sont les amorces de la pellicule annonçant le début de la première bobine. Elles disparaissent pour laisser, à l'avant-plan, cet homme et cette femme dont l'altercation se poursuit de plus belle, les différentes syllabes prononcées s'ordonnant toujours selon un processus particulier, inchangé dans la durée ; celui de deux pas en avant, suivis d'un pas en arrière. Les mouvements de leurs corps adoptant ce rythme particulier et leurs lèvres, ces paroles répétées, à la manière d'images tournées en son synchrone. Tout cela s'enchaînant par des coupures abruptes interrompant la phrase dite, le geste effectué. À deux reprises, jusqu'à la troisième minute de ce qui s'apparente à une dispute, l'image visuelle, alors interrompue par de multiples sautes, laisse la place à l'écran noir, l'espace de cinq secondes ; la première, qui laisse toujours se propager ces voix et, la deuxième, celle d'un silence déjà espéré, mais trop court... Avant de revenir aussitôt vers ces masses et leurs ombres sur le mur blanc, dont le dialogue – ou plutôt son absence – se détériore, suivant toujours le même processus, son rythme étant initié par les itérations du magnétophone en

⁵⁰ Le titre *Critical Mass* réfère à un terme utilisé par les physiciens pour désigner le matériau fissible nécessaire à une réaction en chaîne (Sitney 2008, p. 117). Une fission nucléaire, par exemple, se concrétise par la division d'un noyau d'atome lourd (uranium, plutonium, etc.) en deux ou plusieurs nucléides pouvant ensuite subir une série de transformations déterminées par un bombardement de neutrons, libérant finalement une quantité énorme d'énergie (Larousse 2018). L'utilisation d'armes nucléaires est rendue possible par ce type de réaction en chaîne.

marche. La nature des mots tourne toujours, elle aussi, autour de quelque chose, celle de l'absence momentanée de l'homme, la femme désirant savoir où il se trouvait durant ces quelques jours : « Where were you? OK... So tell me where you were », qui se fait aussitôt interrompre par l'homme, reprenant la parole à son tour... Et ainsi de suite.

À la onzième minute et quelques secondes, les masses s'effacent par un balayage au blanc, de bas en haut, et par le passage des points blancs : il s'agit de la fin de la première bobine. L'écran blanc passe au noir, après quelques clignotements suivant un rythme irrégulier. Le ton des voix ne cesse pourtant pas à ce moment, il semble monter, s'intensifier. Les courtes phrases ou mots dits sont répétés trois fois avant de passer aux prochains, sans aller-retour. Après quelques secondes de ce qui s'apparente à des cris, des hurlements, des soupirs et des pleurs poussés les uns par-dessus les autres, l'on semble déceler le mouvement circulaire du magnétophone, qui se met à nouveau en marche, suivi d'un timbre de synchronisation entendu, encore une fois, à trois reprises. Les voix résonnent toujours dans le noir. Les mots dits et les soupirs sont courts, puisqu'entrecoupés et articulés en même temps par l'une et par l'autre, le sens se dissipant, au fil des répétitions. Puis, l'homme scande : « Fuck. Fuck. Fuck... Fuck you. You. You ». Manifestant une certaine vulgarité, ces mots, tout comme les cris, les hurlements, les soupirs et les pleurs qui leur succèdent, sont orchestrés selon une triple répétition donnant l'impression d'assister à une scène de nature sexuelle ; ces bruits rappelant ceux associés à l'orgasme. Par ces multiples répétitions et leur orchestration, l'on assiste à une mutation du sens dans cette scène domestique, qui prend une allure comique ou gênante. À la quatorzième minute, le dialogue reprend et les courtes phrases dites, de nouveau discernables et compréhensibles, sont toujours répétées trois fois avant de passer à la suivante. Le timbre de synchronisation, qui semble dérailler, à la manière de cette dispute qui dégénère, se fait entendre à de multiples reprises, rappelant sa présence et venant, encore une fois, parasiter, interrompre ces voix, plongées dans l'obscurité. Le montage chaotique, à la manière d'une réaction en chaîne, ne semble plus vouloir s'arrêter.

À dix-sept minutes vingt-cinq secondes, le noir passe au blanc, l'espace de quelques secondes, avant de clignoter et de faire réapparaître ces corps, une fois de plus, suivis des amorces de la pellicule, de bas en haut du cadre ; il s'agit du début de la deuxième bobine de film. L'épuisement se fait ressentir à l'écoute, tout comme pour cette femme et cet homme réitérant sans cesse le même discours, sur un ton qui semble inchangé, irritant, de part et d'autre... Une cigarette au bec, leur confrontation se poursuit. Leurs mouvements sont saccadés par les sautes d'images s'arrimant avec ces voix coupées, mais leurs lèvres accusent, presque à chaque répétition, un retard sur les élans de leurs corps. Le son et l'image ne sont synchronisés qu'une seule fois aux quatre phrases, mettant l'accent sur la confusion, le cafouillage, le bégaiement et les gestes désarticulés de chacun. Le son ayant en effet été coupé en

segments plus longs que l'image (Jenkins 1983, p. 261). À vingt et une minutes, neuf secondes, l'insertion d'un écran noir d'une seconde, tout au plus, laisse la place au dialogue en son synchrone, dans son entièreté, sans manipulation de la part du cinéaste. La femme formule alors ces questions, l'une à la suite de l'autre, la syntaxe et le contenu des phrases témoignant tout de même de répétitions : « Something with another girl, probably?... Was it something with another girl? ». L'image accuse par ailleurs, à ce moment, un retard d'un peu plus d'une seconde sur le son. Le changement de processus est presque dissimulé par le contenu répétitif des phrases, donnant un sens à cette dispute, comme par la gestuelle des deux corps, composée de mouvements caractéristiques devenus chorégraphiques, emblématiques de la scène : les nombreux hochements ou balancements de tête de gauche à droite ou des corps eux-mêmes, de l'avant vers l'arrière ; les bras levés, en l'air ou croisés ; les pointages de doigts, etc.

À vingt-deux minutes, quarante secondes, l'on entend brièvement tourner le magnétophone. Une coupure rapide ré-enchaîne la même séquence que l'on vient d'entendre et de voir avec, cette fois-ci, un degré d'asynchronisme beaucoup plus grand, de plus de dix secondes ou d'une longueur de deux répétitions du mot « Bullshit », pour reprendre les mots du cinéaste lui-même (Jenkins 1983, p. 262). L'argument de l'un, suivi ou interrompu par celui de l'autre, continue de plus belle, avant d'être parasité par un timbre de synchronisation. Entendu à moins d'une minute de la fin de cette bobine, que l'on devine par le passage des points blancs ou amorces de fins. Les deux corps sont ainsi laissés momentanément dans une apparence spectrale avant de disparaître dans le noir, les phrases s'enchaînent toujours dans l'obscurité, pour une trentaine de secondes, avant de s'estomper dans un léger fondu témoignant d'une altercation sans fin.

Hapax Legomena

Cet essai audio-visuel de vingt-cinq minutes, tourné en noir et blanc, relate l'absurdité d'une altercation entre un jeune homme et sa copine qui, frustrée, tente d'obtenir des explications de sa part à la suite d'une absence mystérieuse de deux jours. Alors que Frampton se trouve au Binghamton Cinema Department de la State University⁵¹ of New York (SUNY) pour une projection de ses films, en février 1971, il lui prend l'idée de tourner deux-cents pieds de pellicule 16mm d'une improvisation donnée par deux étudiants de la classe du cinéaste Larry Gottheim (Sitney 2008, p. 113-114) de cette faculté, Barbara DiBenedetto et Frank Albetta, sous la directive suivante du cinéaste : « They had been living together for six months, he had disappeared for two days and returned and said, 'Hi, how are

⁵¹ Là où le cinéaste structurel Ernie Gehr a photographié, un an auparavant, des images pour son essai stroboscopique intitulé *Serene Velocity* (1970).

you?’ as if nothing had happened, and then refused to say where he was » (Frampton cité dans Sitney 2008, p. 114). Ne sachant pas quoi faire avec ce matériau, le premier et l’unique tourné en son synchrone, le cinéaste laisse les bobines de côté. Quelques mois plus tard, sa femme le quitte. Se retrouvant seul, il comprend ce qui l’a poussé à tourner cette scène et décide d’effectuer un montage avec ce matériau, aboutissant à *Critical Mass* (1971). Ce film constitue la troisième partie de son œuvre intitulée *Hapax Legomena* qui en comporte sept, réalisées au cours des années 1971-1972, un terme référant, dans le jargon académique, aux mots qui ne reviennent qu’une seule fois dans un texte ou même, parfois, dans la bibliographie d’un auteur. Le cinéaste, dans une entrevue donnée à Peter Gidal, en 1972, lui explique le sens de ce terme :

Hapax Legomena is Greek scholarly jargon; it means “said one time.” Things said once. It refers to words that are found but once in the entire corpus of a literature. Sometimes they are found just once in the entire body of work of a poet. In some languages this amounts to a very large class. There are several hundred – perhaps thousands – of words that occur only once in Homer’s work. They are always very problematical because it is difficult to say what a *Hapax Legomena* means. You have only one context, so the denotation of the word is always conjectural (Frampton cité dans Gidal 1985, p. 103).

Les différentes parties constituant cette œuvre, uniques dans la filmographie de l’auteur, peuvent être reliées en un cycle selon plusieurs de leurs composantes, mais également comprises ou analysées séparément, comme elles forment un tout en elles-mêmes, dans leur nature essayiste et en raison de leur densité et leur complexité propres. *Hapax Legomena* convenant ainsi tout à fait à la singularité de chacun de ces essais.

Un régime répétitif à l’allure mécanique

Critical Mass se transforme, au fil de sa durée ou de ses trois parties, selon un processus particulier entraînant un autre : celui de deux pas en avant, suivis d’un pas en arrière, au son comme à l’image ; à une séquence exclusivement sonore comportant une triple répétition des syllabes ; à une séquence qui retrouve son synchronisme à toutes les quatre répétitions. Les phrases dites étant toutes fragmentées, hachurées avant d’être entendues et saisies dans leur entièreté, les différentes syllabes de ces phrases et gestes de ces corps agissant comme les intervalles ascendants et descendants composant une mélodie, le processus à une rythmique particulière, chacun des personnages ayant sa propre tonalité ou gestuelle, toutes deux mises en conflit. Par exemple, une phrase entière, dans la première partie, est entendue de la façon suivante : « It was... It was a... Was a very... A very spont... Very spontaneous... taneous thing » (Jenkins 1983, p. 260). Ce développement, à l’allure d’une régularité mécanique – mais ne s’y réduisant pas, accentue le rapport à celle-ci, le cinéaste exprimant à cet égard : « A film is a machine made of images » (Frampton 1975). Les deux personnages se mouvant à la manière d’automates auxquels on aurait appliqué un processus de rendement particulier fait de

mouvements mécanisés ; cette impression étant le produit d'une manipulation maniaque. L'essai, immortalisé et enregistré une seule fois sur la pellicule comme sur le magnétophone, a été décuplé en trois copies, permettant à Frampton d'appliquer ce processus à l'image et au son. Alors que la femme lève le bras pour exprimer sa colère, les sautes d'images engendrées par l'application de cette mécanique occasionnent un retard dans l'achèvement des gestes, au fil de trois répétitions, donnant aux mouvements une apparence saccadée et cyclique, qui accentue le ton accusateur de la femme, le ton défensif de l'homme et la dynamique tendue de l'altercation. La répétition des syllabes et des portions de mouvement constituant le régime répétitif audio-visuel propre à cet essai, où la composition sonore semble dicter le rythme aux images, atteste de ce présent rapport et de sa transformation dans la durée, qui passe d'une étude du langage à sa musicalisation, d'une étude du geste à sa mise en chorégraphie, le sonore et le visuel se confrontant en une cérémonie chaotique et comique. Par ces multiples sautes visuelles et sonores, Frampton crée des boucles qui s'interrompent elles-mêmes, se décalent, en écho à ces personnages et leur discorde, faisant monter d'autres qualités, telles le ridicule et le chaotique, qui donnent toute leur signification à cette dispute comme au rapport possiblement hétérogène des deux composantes constituantes du cinéma : l'image et le son. Cette relation audio-visuelle se détériore au point d'être complètement déphasée, désynchronisée – comme la tension qui monte entre les personnages, au fil de la dispute – par le rapport entre l'image, son absence, la montée de textures et d'espaces sonores misant sur de subtils jeux de significations (bruits évoquant le plaisir sexuel, par exemple), le processus et sa transformation dans le temps, le déphasage graduel suivi d'une répétition entière d'une portion de la scène de ménage, comportant à la fin un décalage important, en lien direct avec cette relation qui s'effrite...

Disjonctions et frontières

La nature technologique du cinéma permettant toutes ces manipulations, le cinéaste nous fait ainsi voir et entendre la matérialité filmique caractéristique de cet art par un enchaînement de plans fixes de nature granuleuse induisant des sautes ; par des éclairages artificiels et reconnaissables rappelant un studio ; par un effet de clignotement de l'image dû à la mise en boucle de morceaux d'un long plan fixe copié, découpé et collé ; par des fragments de paroles eux aussi répétées, tranchées et sans cesse ré-enchaînées, insistant de la sorte sur le processus particulier de son enregistrement et de son montage, propriétés constituantes du cinéma, entre autres par l'insertion de signes caractéristiques de celui-ci : timbres de synchronisation, mise en marche du magnétophone, coupures, amorces, écrans noirs, écrans blancs. *Critical Mass* constitue ainsi une image de la pensée troublée par un cinéma fait d'interstices, de disjonctions et de frontières, de coupures audio-visuelles rendant visible l'entre-deux de ces images audio-visuelles ou leur processus de constitution ou d'élaboration propre (Deleuze 1985). Ce cinéma est en effet processuel : il met l'accent sur les opérations le constituant, plus que sur

le rendu ; et catégoriel, créant des écarts entre ses diverses composantes, ayant pour visée une redéfinition constante de sa nature et de ses fonctions. Il confronte, dans son étude du couple, processuelle et sans cesse renouvelée, le mouvement au statisme, l'articulé au désarticulé, le phasé au déphasé, le temps à l'espace, la différence à la répétition, nous donnant à entendre et à voir une relation différentielle fondée sur des écarts, sur l'expérience même de ces ruptures. L'essai présente en ce sens une temporalité directe des corps par la « répétition du même » (Sève cité dans Girard 2010, p. 184), des deux pôles que sont le corps quotidien et le corps cérémoniel par le passage de l'un à l'autre dans la durée (Deleuze 1985, p. 250). Montrant d'abord « la caméra sur le corps quotidien », celui d'un homme et celui d'une femme, dans l'intimité de leur relation, la mise en scène de leur chicane opérée par Frampton se métamorphose finalement en une « cérémonie stéréotypée » (Deleuze 1985, p. 249) au caractère nouvellement mélodramatique, qui vient sacraliser ces corps par leur mise en boucle à outrance, par leur asynchronisme et par les coupures audio-visuelles opérées sur le matériau filmique. Cette cérémonie pouvant référer à plusieurs courants cinématographiques s'opposant, eux aussi : d'une part, les premiers temps du cinéma et la nature attractive des vues ; d'autre part, le mélodrame, emblématique du cinéma de divertissement hollywoodien des années 1930 aux années 1950, tirant ses origines de la littérature et du théâtre. Recettes ou processus efficaces, sans cesse répétés dans l'Histoire du cinéma. Le cinéma ayant non seulement la capacité de constituer des corps, mais également des idées (Deleuze 1985, p. 265). Le processus inhérent à *Critical Mass* prend ainsi forme dans sa double nature concrète et abstraite, et son brouillage perpétuel dans un cinéma qui n'expérimente plus qu'il ne crée : « le film n'enregistre pas ainsi le processus filmique sans projeter un processus cérébral. Un cerveau qui clignote, et ré-enchaîne ou fait des boucles, tel est [ce] cinéma » (Deleuze 1985, p. 280). Le cinéma structurel propose en ce sens une image de la pensée troublée, par un accent porté sur la matérialité des images, des sons, comme sur leur processus intrinsèque d'organisation. Derrière cette structure ou cette prégnance de la forme se cache pourtant un contenu qui, plutôt que de n'être que minimal ou accessoire, constitue également l'essence de ce cinéma foncièrement réflexif, qui invente « de nouvelles formes narratives liées aux propriétés de l'image et du son » (Brenez 2006, p. 38), attestant par le fait même de la dimension avant-gardiste de ces films. L'image audio-visuelle de *Critical Mass* résiste par une dislocation entre ses composantes sonores et visuelles, où son contenu émerge d'une musicalité structurelle particulière, de nature chaotique, prenant forme au fil de sa durée, par son organisation du matériau filmique acquérant une expressivité nouvelle. En effet, par l'insertion de coupures irrationnelles et discontinues forçant un constant ré-enchaînement, le travail de Frampton aide à penser les interstices, selon Deleuze, en lien avec les caractéristiques propres du cinéma structurel telles que les a théorisées Sitney, lesquelles se retrouvent toutes, à l'exception du refilmage d'écran, dans l'essai en question, comportant un seul plan fixe du point de vue du spectateur, plusieurs effets de clignotement et la mise en boucle de l'image et du son

(Sitney 2002, p. 348). Ce qui rapproche ses qualités de celles d'une syntaxique proprement musicale, son montage à la métrique propre d'une partition. Le timbre des voix à celui d'instruments, sa durée et ses variations au rythme, non trop éloignés de la technique compositionnelle du déphasage graduel propre à Reich, dans ses pièces *It's Gonna Rain* (1965) et *Come Out* (1966) qui, par la constitution de cellules et leur asynchronisme graduel dans la durée, visent à faire monter, par les complexes interactions mélodico-rythmiques engendrées, une couleur, une texture, un espace et, avec elles, le contexte artistique de leur réalisation.

3.1.3. *Come Out* (1966) de Steve Reich

Les pièces intitulées *It's Gonna Rain* (1965) et *Come Out* (1966), du compositeur Steve Reich, s'avèrent être ses toutes premières expérimentations sur le magnétophone à bande magnétique où il constate un effet de déphasage graduel dû aux limites de la machine ne permettant pas une synchronie parfaite de deux bandes jouées simultanément. Il élabore ainsi un modèle de composition issu de ses expérimentations, qu'il transfère à l'écriture instrumentale. Explorant, comme ses acolytes Terry Riley et Philip Glass, les « complexes interactions mélodico-rythmiques créées » par ces multiples répétitions (Girard 2010, p. 39).

Come Out débute par une voix mi-grave, maussade, agacée par la situation décrite : « I had to, like, open the bruise up and let some of the bruise blood come out to show them ». Cette phrase, répétée une seconde fois, après une coupure abrupte, est suivie d'un court silence : « I had to, like, open the bruise up and let some of the bruise blood come out to show them ». Aussitôt coupée. C'est la voix d'un jeune homme qui semble muer, celle d'un Afro-Américain, tel qu'en témoigne son accent particulier. Après un court silence d'une seconde, où l'on entend faiblement une ambiance extérieure de ville, ne sont retenus que les derniers mots dits : « Come out to show them. Come out to show them. Come out to show them ». Ceux-ci sont répétés de multiples fois, passant du moniteur droit au gauche, du gauche au droit, engendrant une sensation d'étourdissement par une démultiplication graduelle des voix sur les deux moniteurs. Un mécanisme qui frotte et un enregistrement qui griche laissant transparaître la basse qualité de son dispositif. Déjà, le rythme des répétitions de ces séquences mélodico-rythmiques s'accélère lentement, faisant monter la tonalité et le mode particuliers du fragment initial de la voix, en si mineur (Gopinath 2009, p. 128), se démultipliant en plusieurs voix identiques par le passage de montées et de descentes chromatiques, en mi bémol et en do majeur (Gopinath 2009, p. 128), les mots étant toujours facilement identifiables. Une distance de plus en plus grande semble naître entre les moniteurs de droite et de gauche ralentissant, puis accélérant de plus belle.

À deux minutes, cinquante secondes, l'enregistrement s'accélère davantage et le degré de déphasage des deux bandes s'accroît : « Come out. Come out. To show them. To show them ». Ici, les voix se superposent, s'interrompent ou se répondent, de la droite vers la gauche, de la gauche vers la droite. Le sens des phrases n'est plus facilement identifiable, les mots se détachant les uns des autres et laissent percevoir, à l'écoute, un « come » ou un « show ». Des textures particulières émergent, telles les syllabes « sh » s'apparentant à celles produites par certaines percussions utilisant le frottement pour créer des rythmes – telles le cabasa – ou aux voix de plusieurs hommes rassemblés dans un soulèvement populaire, que l'on entendrait scander des mots précis, à répétition. À huit minutes trente secondes, alors que la tension monte par ces constantes répétitions s'échelonnant sur une durée de six minutes, une coupe abrupte laisse la place à un rythme extrêmement rapide, qui donne l'impression d'entendre, cette fois, par un mouvement circulaire du son passant d'un moniteur à l'autre, à un tempo très rapide, des bruits étranges, s'apparentant parfois aux sirènes de véhicules d'urgence, d'autres fois aux respirations haletantes d'un homme essoufflé par une course effrénée, entraînant un sentiment et traduisant un espace rempli de paranoïa et d'urgence, par des voix dédoublées et fortement réverbérées qui tourbillonnent et ne semblent jamais vouloir s'arrêter. Le déphasage graduel et méthodique, quoiqu'il progresse à un rythme constant, semble pourtant hors de contrôle. Les voix s'éloignent finalement dans un long *decrecendo* où elles finissent par s'épuiser, s'évanouir d'elles-mêmes.

Musicalité de l'anglais urbain

Come Out et *It's Gonna Rain*, bien qu'inspirées de la musique concrète (Girard 2010, p. 38), s'éloignent pourtant de « l'époque schaefferienne » qui vise la suspension du caractère indicial du son enregistré en masquant sa source par divers traitements électroniques (Girard 2010, p. 38). Reich, tel qu'indiqué dans un entretien donné à *Artpress* (2009), cité précédemment, précise que sa démarche vise plutôt à rendre audible le caractère indicial du son, ce dernier injectant une dimension sociale et politique à l'œuvre musicale. En effet, la pièce *It's Gonna Rain*, à laquelle il réfère alors, est composée à partir de matériaux sonores trouvés, de paroles enregistrées et mises en boucle, donnant ainsi naissance au déphasage. La voix entendue sur l'enregistrement réemployé pour *It's Gonna Rain*, celle d'un pasteur noir pentecôtiste de rue, surnommé Brother Walter, effectuant un sermon à la Union Square (Gopinath 2006, p. 134), témoigne d'un intérêt pour la parole et son apparente musicalité. De même pour la pièce qui nous intéresse tout particulièrement, *Come Out*, pour laquelle le compositeur « exploite à nouveau la musicalité de la prononciation de l'anglais urbain par les Noirs américains » (Girard 2010, p. 49). Les paroles proviennent, dans ce cas-ci, d'un fragment de

l'enregistrement du témoignage de l'un des membres du Harlem Six⁵² – Daniel Hamm⁵³ – ayant pris place à la Friendship Baptist Church ; plus précisément de la manière dont celui-ci « a dû montrer les blessures que lui ont infligées les policiers afin d'être transféré à l'hôpital » (Girard 2010, p. 49, note 1). La phrase qui ouvre la pièce est la suivante : « I had to, like, open the bruise up, and let some of the blood come out to show them », de laquelle Reich ne retient finalement, pour son développement, que les cinq derniers mots, mis en boucle (« come out to show them »). Cet extrait atteste d'un passage du texte à la texture (Potter cité dans Girard 2010, p. 49), et de la texture à son développement essentiellement rythmique, rendu possible par la pratique du déphasage engendrant un léger décalage, qui ne masque pas les paroles dites, mais en accentue ou en approfondit la signification. En effet, cette phrase renvoie – comme la pièce dans son développement – à l'obligation de montrer la peau blessée pour donner la preuve de la blessure et donc, de l'exposition de la surface du corps pour attester de la vérité de la parole. Cet exercice permet la montée du contexte auquel l'enregistrement est rattaché et l'état d'urgence qu'il manifeste ; par des répétitions cycliques faisant ressortir le timbre de cette voix, le ton de celui qui la porte, encadrant certaines syllabes ou mots ; par une manipulation de son tempo par des accélérations, de son poids par des montées en force. Cet exemple, de nature à la fois hypnotique, perturbante et aliénante, donne ainsi la parole à une classe d'individus fortement marginalisés comme il permet de réfléchir aux potentialités du sonore, aux sources du son, aux sensations qu'il induit au corps et aux sens de celui qui l'écoute, lui donnant la possibilité de vivre ou revivre ce climat social et politique particulier.

Mutation de l'écoute, du sens et croyance au monde

Muriel Joubert constate, dans son article intitulé « Boucles et répétitions dans les musiques de Steve Reich et de György Ligeti. De l'illusion tridimensionnelle à la dépossession. Prolongements dans l'art pictural » (2015), qui s'intéresse à l'apparente « plasticité » sonore (Joubert 2015, p. 63) des pièces répétitives, la prégnante matérialité du son ne référant à aucun contexte, à aucune cause proprement musicale. Le son pris concrètement de l'objet sonore ou musical permettrait à celui qui l'écoute, par cette particularité, d'accéder à une impression de tridimensionnalité. S'effectue ainsi, dans son analyse, un saut de l'*esthétique*, théorie ou conception du beau, de la beauté dans la nature et dans l'art vers l'*esthesis* ou l'analyse des sensations. Pour que l'illusion tridimensionnelle survienne, précise-t-elle, la pièce musicale doit se trouver dans un continuum sonore – reprise du concept élaboré par Michel Fano – où « tous les éléments sonores, y compris la musique, y compris le silence, forment

⁵² Un groupe de six jeunes hommes hispaniques et afro-américains faussement accusés du meurtre d'un commerçant juif ayant pris place au coin des rues 125th Street et Madison Avenue, à Harlem, New York (2009, p. 121).

⁵³ Le jeune homme a été emprisonné jusqu'à l'été 1974, où il a finalement été relâché.

un continuum comme appartenance de l'image visuelle » (Deleuze 1985, p. 313). L'uniformité timbrique et de registre est nécessaire pour permettre aux masses sonores de se détacher : un « même » qui, répété incessamment, « ouvre imperceptiblement au différent » (Levaux 2015, p. 12). À l'écoute des pièces *Come Out* et *It's Gonna Rain*, l'on sent les masses sonores comme leurs itérations se détacher et se modifier par une formule accumulative et processuelle comportant de multiples répétitions et procédant par une accélération graduelle du tempo. Ces particularités créent des « sons inédits et insoupçonnés qui n'auraient pu être produits autrement » (Nyman cité dans Girard 2010, p. 49). En effet, cette forme de composition, que Girard qualifie d'« anti-narrative », au contraire d'une logique linéaire où l'écoute se ferait dans ce mouvement perpétuel entre un avant et un après, présente le son pour lui-même dans un temps vertical finissant par atteindre une certaine spatialisation. L'on peut ainsi croire qu'au fil des répétitions, aux dires de Joubert et Girard, « la texture se densifie et la charge sémantique du fragment initial se dissout progressivement pour atteindre une quasi-intelligibilité » (Girard 2010, p. 48) alors qu'au contraire, nous croyons que « l'incessante répétition de ces mots rendrait plus intenses à la fois leur signification et leur mélodie » (Reich cité dans Girard 2010, p. 48). Le sens que prennent ces paroles préenregistrées, extraites de leur contexte d'origine puisque réemployées et manipulées par le compositeur (coupes, superpositions, accélérations et décélérations), en plus d'atteindre à une certaine musicalité, bien qu'elle ne convienne pas au schème classique de composition d'une phrase musicale, met plutôt l'accent, par la création de cellules mélodico-rythmiques, sur les paroles, sur le contexte duquel elles sont tirées et leur apparente musicalité, témoignant du sort réservé aux Afro-Américains, lors des années 1960, dans la foulée de la remise en cause de la ségrégation, du démantèlement du Ku Klux Klan, de l'indépendance des colonies d'Afrique noire, des interventions de Martin Luther King et du militantisme de Malcom X. Ces voix évoquent par ailleurs la musique *blues* par une répétition proprement structurelle mettant l'accent sur le timbre particulier des voix de ces deux hommes d'origine africaine : la voix du plus jeune est mi-grave et claire ; la voix du plus âgé est grave, éraillée et granuleuse. Le genre *blues* s'étant répandu, au début du XX^e siècle, dans les champs de travail du sud des États-Unis, où l'on prenait pour esclaves les Afro-Américains et où se forgeait déjà une culture de résistance propre à ce peuple, à travers des chants exprimant le chagrin et la consternation face au sort leur étant réservé. Certains groupes de mots, puisque fortement répétés, entraînent en effet une mutation de l'écoute et du sens induit ; « Bruise blood » se mutant à l'écoute, à force de répétition, en « *Blues* blood » (Gopinath 2009, p. 134). Les puissances de la répétition, propres de l'inconscient et du langage de l'art, restituent ainsi notre rapport au monde moderne par une pratique foncièrement réflexive. La musique répétitive, souvent perçue et analysée avant tout comme formaliste – de même que le cinéma structurel – peut ainsi être de nature éminemment politique. À cet égard, dans *Différence et répétition*, Deleuze écrit ceci :

Notre vie moderne est telle que, nous trouvant devant les répétitions les plus mécaniques, les plus stéréotypées, hors de nous et en nous, nous ne cessons d'en extraire de petites différences, variantes et modifications. Inversement, des répétitions secrètes, déguisées, animées par le déplacement perpétuel d'une différence, restituent en nous et hors de nous des répétitions nues, mécaniques et stéréotypées (Deleuze 1968, p. 2).

Il nous fait ainsi voir en quoi la forme répétitive restitue notre rapport au monde moderne, mouvement constant, dit-il, entre le dedans de l'image visuelle ou sonore – le moi – et son dehors – le monde –, qui s'insère dans l'entre-deux de celles-ci, coupées par des interstices, rendant ainsi l'impensé et l'invisible pensables et visibles.

Discontinuités et paranoïa

Ses qualités acoustiques (texture, rythme, ton mineur) font lien avec une interprétation possible de la pièce, celle de la manifestation d'une atmosphère de paranoïa, Reich précisant à l'égard de cet univers sonore créé qu'il traduit justement cet état particulier (ou « paranoïd »), emblématique du temps présent de la création de l'œuvre, celui de la Guerre froide (Gopinath 2009, p. 137). Le compositeur exprime également sa volonté d'injecter une sexualité implicite (Reich 2002, p. 214) aux propos du jeune homme par l'accent porté sur les mots « come » et « show », tout comme par la respiration haletante, illusion procurée par les syllabes « sh » alors que le tempo s'accélère, dans les deux et troisième parties de la pièce et pouvant dénoncer, dans une volonté ironique et critique, l'hyper-sexualisation des hommes afro-américains dans l'imaginaire racial proprement blanc, aux États-Unis (Gopinath 2006, p. 137). *Come Out*, où s'entremêlent violence, voix, mots et représentation sonore d'un contexte, témoigne somme toute d'une problématique culturelle qui existe à l'intersection de plusieurs pratiques, peut-être en réponse à la violence de l'impérialisme d'après-guerre et à la violence contre le langage durant la Guerre froide, dans l'attente de la nouvelle gauche mondiale dans le sillage de 1968 (Gopinath 2006, p.135).

3.1.4. Interférences

L'on voit ainsi que, par les questions qu'ils posent aux médiums qu'ils travaillent, le cinéma et la musique, sont repérables certaines interférences entre le travail de Steve Reich et celui d'Hollis Frampton. D'abord, à l'écoute, l'on repère rapidement, chez l'un comme chez l'autre, un premier trait commun : une curiosité pour le langage et son apparente musicalité qui, par une répétition proprement structurelle et par la pratique de la boucle, fait ressortir un contexte précis, celui des années 1960-1970, s'inscrivant ainsi dans une tradition esthétique particulière, propre au contexte *underground* de ces années. L'image audio-visuelle de *Critical Mass* acquiert, dans la durée, des qualités temporelles et rythmiques ; ses composantes en viennent à se musicaliser. Se développant selon une formule particulière – une masse critique – et sa transformation – sa réaction en chaîne –, elle

se dénoue dans une atmosphère chaotique et cacophonique, à l'image d'une véritable attaque nucléaire, référant à son contexte artistique et son histoire par sa nature attractive, mais aussi au contexte politique de sa création, à l'atmosphère de paranoïa que provoque alors l'arme nucléaire. Dans *Come Out*, le temps vient à se spatialiser par un travail processuel et par couches, par une répétition créant des textures et des espaces restituant l'atmosphère et le temps précis de l'enregistrement des voix, celui de la fin de la ségrégation aux États-Unis, et la mémoire lui étant associée. Ainsi, les frontières sont poreuses entre la musique et le cinéma, dans ces expérimentations où l'un acquiert des qualités proprement musicales et l'autre, proprement spatiales ou représentationnelles, issues de questions similaires posées par les artistes aux médiums et à leurs techniques intrinsèques. Par un questionnement sur la téléologie ou le développement de l'œuvre en vue d'une finalité, deuxième trait commun, les artistes conçoivent tous deux des œuvres processuelles procédant par couches ou par accumulation, qui adoptent une temporalité verticale plutôt qu'orientée. Ils s'interrogent par ailleurs sur la primauté d'une structure essentiellement narrative, un troisième trait qu'ils ont en commun, par la création d'un régime répétitif proprement structurel, duquel naissent des textures et des espaces, faisant monter des réflexions esthétiques, philosophiques, politiques et éthiques. Par la pratique de la boucle, issue de la duplication, du découpage et du collage des bandes (filmiques ou sonores), un quatrième trait qu'ils ont en commun, ils réfléchissent sur les techniques d'enregistrement et de montage, sur le rapport aux machines qui en découlent, sur les médiums en tant que tels et leurs diverses propriétés, sur les possibles formes qu'elles peuvent prendre. Enfin, ils s'interrogent – dernier trait commun repéré – sur les fondements des langages cinématographiques et musicaux par un accent sur les dimensions temporelles des œuvres.

3.2. ↔ de Snow et *Music in Fifths* de Glass : de constants allers-retours

3.2.1. Michael Snow

Artiste multidisciplinaire ayant touché à la musique, la peinture, la sculpture, la photographie, le cinéma, les arts sonores et la performance, Michael Snow, né à Toronto, en 1929, s'investit dans sa pratique artistique en dehors de toute appartenance à une discipline ou à un savoir-faire particulier. Il qualifie ainsi ses expérimentations artistiques, d'un médium à l'autre :

Je ne suis pas un artiste professionnel. Mes peintures sont faites par un cinéaste, mes sculptures par un musicien, mes films par un peintre, ma musique par un cinéaste, mes peintures par un sculpteur, mes sculptures par un cinéaste, mes films par un musicien, ma musique par un sculpteur... qui parfois travaillent tous ensemble. En outre, mes peintures ont été en grand nombre faites par un peintre, mes sculptures par un sculpteur, mes films par un cinéaste et ma musique par un musicien. Il y a une tendance vers la pureté dans chacun de ces médias en tant qu'entreprises séparées (Snow cité dans Théberge 1978, p. 7).

En ce sens, l'analyse des œuvres audio-visuelles de l'artiste ne peut advenir que dans la pleine conscience des interférences possibles entre celles-ci et les propriétés des autres médias, comme il nous le rappelle, avec lesquels il travaille en tant qu'artiste multidisciplinaire, tout comme les autres artistes qu'il côtoie, partageant avec eux certains problèmes ou questionnements sur ces arts. La rencontre entre les arts permettant ici de tracer des pistes de réflexions sur la nature que peut prendre sa pratique cinématographique, foncièrement impure, comme la leur.

Michael Snow s'initie d'abord au piano jazz alors qu'il étudie au Ontario College of Art and Design University de Toronto (1948-1952) avant de développer, durant ses années d'études, un intérêt pour la peinture et la sculpture (Théberge 1978, p. 7-9). Ses œuvres sont rendues publiques pour la première fois en 1952, lors d'une exposition de groupe, à l'université. Après avoir obtenu son diplôme, Snow quitte le Canada pour l'Europe, où il s'intègre à divers groupes jazz, passant de la France à la Belgique, de l'Italie à la Yougoslavie. Il y joue du piano et de la trompette, en plus de peindre, dans ses temps libres. À Toronto, en 1956, il expose pour la première fois ses peintures, sculptures et dessins en solo, attestant d'un questionnement de l'artiste pour la recherche d'un équilibre formel possible, à travers l'abstraction (Théberge 1978, p. 8). La même année, il réalise *A to Z*, son premier film – un dessin animé – et épouse la cinéaste expérimentale Joyce Wieland. À partir de 1960, la pratique artistique de Snow, qui passe d'un médium à l'autre, questionne la dimension temporelle, la durée et la mémoire.

Il effectue des séjours fréquents à New York, à partir de 1962, en compagnie de son épouse, où ils s'installent définitivement en 1964. Il y conçoit la série d'œuvres intitulée *Walking Woman Works* (1961-1967), où il prend comme référence formelle le corps de la femme en mouvement et ses multiples déclinaisons, à travers des tableaux, des dessins, des sculptures, des estampes, des photographies (*Four to Five*, 1962) et un film (*New York Eye and Ear Control*, 1964). Cette série aboutit finalement à une sculpture comportant onze éléments, que l'on retrouve plus tard dispersés à travers les terrains du pavillon de la province de Toronto, à l'Expo 67 de Montréal (1978, p. 8). En 1966 et 1967, il monte une exposition utilisant le son comme vibration pure, intitulée *Sense Solo*, réalise la sculpture *Blind* et une série photographique du nom de *Snow-storm, February the 8th*. Ces œuvres explorant le thème de la « perception temporelle et de la mémoire » (Théberge 1978, p. 8). Il réalise ensuite cinq films : *Wavelength* (1968), agissant pour le cinéaste comme une « somme de son système nerveux, de ses intuitions religieuses et de sa pensée esthétique » (Snow cité dans Théberge 1978, p. 8) ; $\langle \text{---} \rangle$ (prononcé *Back and Forth*, 1969), une réflexion « sur la dissolution de la matière par le mouvement » (1978, p. 8) ; *One Second in Montreal* (1969), sur la « durée temporelle comme vécu réel » (1978, p. 8) ; *La Région Centrale* (1970-1971), « où Snow offrait dans sa forme la plus extrême

le paradoxe d'une pensée sans son corps » et, finalement ; *Table Top Dolly* (1972-1976), une « représentation de l'espace comme un solide » (Théberge 1978, p. 8).

En 1972, il se remet au jazz, intégrant le groupe Artists Jazz Band, toujours en tant que pianiste et trompettiste. Il participe également à la création d'un groupe de création musicale improvisée, le Canadian Creative Music Collective-Ccmc ; ces contributions aboutissant respectivement à la réalisation de deux albums. De 1972 à 1974, il réalise son film intitulé *Rameau's Nephew by Diderot (Thanx to Dennis Young) by Wilma Schoen*, un « projet encyclopédique sur la nature de la pensée », explorant la structure et la durée d'un film dans leur complexité où le spectateur est témoin des contradictions comme des errances de l'artiste « à travers une analyse exhaustive des rapports entre les mots et les images dans leurs sens combinés ou séparés » (Théberge 1978, p. 9). Synonyme de son œuvre qui questionne et montre, conséquemment, le processus de constitution d'une œuvre d'art « consciente et pensante » (Théberge 1978, p. 9). L'œuvre dépassant toujours, selon lui, le discours sur elle-même :

Quand je parle de mes films, je m'inquiète parfois si je donne l'impression qu'ils ne sont qu'une sorte de documentation d'une thèse. Il n'en est rien. Ils sont un vécu : un vécu réel même s'ils sont figuratifs. La structure d'un film est évidemment importante et on la décrit parce qu'elle est plus descriptive que d'autres aspects ; mais sa forme, à laquelle s'ajoutent tous les autres éléments équivaut à quelque chose qui ne peut être verbalisé et c'est pourquoi l'œuvre est, pourquoi elle existe. Il s'y déroule un grand nombre d'opérations complexes dont certaines découlent de la mise en mouvement de l'idée. L'idée est une chose, le résultat, une autre (Théberge 1978, p. 8).

3.2.2. \longleftrightarrow ou *Back and Forth* (1969) de Michael Snow

Une façade extérieure faite de béton. Des carreaux blancs. Un mouvement vers la droite, aussitôt coupé. Puis une saute. Un homme – on dirait un concierge – traverse l'écran, de droite à gauche, la caméra suit son déplacement. Elle passe à droite, puis à gauche. Il n'est plus là. Et encore à droite, puis à gauche, suivant de constants allers-retours, parfois coupés en fin de mouvement et à vitesse variante. À chaque fois que la caméra arrive au bout de son mouvement et qu'elle vient pour repartir, un bruit, semblable à celui d'un métronome, ponctue ces allers-retours. Le bruit est mat, semblable à celui de percussions en bois. Puis, l'on distingue le chant d'un oiseau, qui disparaît aussitôt. Ce rythme est accompagné par un autre bruit, constant celui-ci, s'apparentant au mécanisme d'une caméra qui enregistre, dans un mouvement circulaire à itérations si régulières qu'elles sont forcément mécaniques. La caméra parcourt, suivant toujours son processus d'aller et de retour, l'intérieur du bâtiment. Il s'agit d'une pièce double, d'une salle de classe. L'on note la présence d'un tableau et d'un bureau, à l'extrême gauche ; de pupitres, dispersés dans la section gauche de la classe. Le long du mur, au fond, des carreaux de fenêtres permettant d'apercevoir la verdure des arbres,

à l'extérieur. À droite, des calorifères, sous les fenêtres, cette section de la classe étant laissée presque vide. La caméra effectue toujours des mouvements d'aller-retour étourdissants et hypnotiques, sous le rythme des claves et du mécanisme. La porte de la classe, qui donne sur l'extérieur, est ouverte, laissant la pièce assez sombre, en contre-jour. La lumière provenant de l'extérieur est bleutée. Durant les sept premières minutes, la caméra, fixe sur son socle, parcourt ainsi cet espace, de gauche à droite, de droite à gauche.

À la septième minute, à la suite d'une saute, un concierge apparaît – littéralement, à droite de la classe. Il la traverse jusqu'à la porte extérieure, balayant le plancher dans un mouvement de va-et-vient. La caméra parcourt toujours la pièce, de gauche à droite, de droite à gauche. De retour à gauche, des élèves sont assis dans la classe, un professeur à l'avant. On les voit, mais ne les entend pas. Puis, repassant à droite, à la suite d'une coupe, une femme apparaît, lançant la balle à un partenaire, dans de constants allers-retours. Les élèves de la classe ne sont plus là. Après deux ou trois va-et-vient, une femme est positionnée debout, près de la fenêtre, lisant un roman. Elle disparaît aussitôt, suite à une coupe. Après deux ou trois va-et-vient, une femme, à gauche de la classe, regarde par la fenêtre. Un homme entre par la porte, qu'il ferme derrière lui. Ils s'embrassent, l'espace de quelques secondes. Après deux ou trois allers-retours, une femme passe à l'extérieur, longeant le bâtiment, de la gauche vers la droite. Puis, un homme est assis à un pupitre, au centre de la classe. L'on entend la voix faible d'une femme, que l'on ne voit pas. L'on arrive à comprendre les mots suivants, « Back and Forth », malgré les bruits parasites du mécanisme de la caméra et de ce que l'on appellera le métronome. Un homme lui répond, on ne le voit pas non plus. La porte est ouverte, alors qu'elle était fermée. Après deux ou trois allers-retours, la classe est remplie. Un professeur dessine ce signe, au tableau : <—>. L'on entend des gens discuter, alors que la classe semble en silence, à l'écoute du professeur. Puis, dans ce constant mouvement de gauche à droite, puis de droite à gauche, l'on voit un rassemblement de gens, dans la portion droite de la classe, qui discutent. À gauche, les élèves de la classe n'y sont plus. Deux hommes se bagarrent pour rire, on les entend faiblement. Les voix s'entremêlent toujours, même si parasitées par le mécanisme et le métronome. Ici, les mouvements de la caméra semblent s'accélérer, rendant les actions plus difficiles à identifier. Une coupe les fait disparaître pour laisser une fois de plus la classe vide se bercer au rythme de ces constants allers-retours. Les rythmes varient, au son comme à l'image, l'un adoptant pourtant toujours celui de l'autre, dans une certaine cohérence, et vice-versa. Une femme semble traverser la classe à l'intérieur, de droite à gauche. Dans un rythme effréné, un homme apparaît à gauche, assis à un pupitre, avant de disparaître dans ce tourbillon qui prend des allures de symphonie visuelle. L'espace s'aplanit en raison de la vitesse du mouvement effectué par la caméra, créant des filées de lumière. Le panoramique ralentit, s'interrompt, est coupé, puis reprend. Des gens vont et viennent, encore.

Après une trentaine de minutes, les mouvements changent pour la verticale, de bas en haut, de haut en bas. Il est difficile de se repérer dans l'espace, le balayage trop rapide abstrayant l'image. L'on repère un carreau de fenêtre, ce qui s'apparente à des néons et à un calorifère. Le mouvement est effectué du plancher au plafond, et inversement. Celui-ci ralentit, laissant percevoir un officier de police dont on devine la fonction par son chapeau. Il regarde à l'intérieur de la classe. L'on entend faiblement, tout comme lui, une voix qui griche en provenance de son émetteur-récepteur portable. Il s'éloigne de la fenêtre avant de disparaître. Le bruit de moteur d'une voiture se met en marche, puis s'éloigne. Les mouvements de bas en haut suivant le cadre de la fenêtre, les néons et le calorifère s'apparentent, en raison de leur très grande vitesse et des filées de lumière engendrées, à une pellicule de film qui défile. L'image scintille avant de disparaître ; c'est apparemment la fin de la bobine, qui laisse place au générique de fin. Puis, l'image réapparaît, le son avec elle, dans des surimpressions allant jusqu'à quatre plans à la fois, à des rythmes différents, multipliant les allers-retours et les bruits sourds – voix, moteur, rires – le tout, de nature assourdissante. L'on revoit les différentes actions ayant pris place dans la pièce, dans le désordre. Des plans sont mis à l'envers, le générique apparaissant, avant de laisser encore place à un mouvement de droite à gauche, de gauche à droite, de bas en haut, de haut en bas, superposés. Cela dure environ cinq minutes, avant de s'évanouir d'un geste brusque, interrompu. Le son s'interrompt lui aussi, abruptement. L'image – ou son négatif – défile frénétiquement, de droite à gauche, de gauche à droite, dans un profond silence avant de disparaître, comme à la fin d'une bobine.

De constants allers-retours

Le processus est l'idéogramme du film et son titre <—> (1969, 52 min., 16mm, couleur). Les événements, de passage, débutent majoritairement dans une alternance entre la droite et la gauche de la pièce – imitant le panoramique effectué par la caméra – et suggérant la *réciprocité*, aux dires du cinéaste (Snow cité dans Noguez 1978, p. 19). Le rythme varie, permettant parfois de suivre les actions, d'autres fois de les obscurcir (Sitney 2002, p. 357). Les acteurs peuvent entrer et sortir par la porte de la classe, l'une de celles se trouvant à l'Université Fairleigh Dickinson, au New Jersey, passer du hors-champ au champ et inversement, ou apparaître et disparaître par des effets de montage. À mi-chemin, les événements sont moins fréquents, mais adviennent toujours, le mouvement rapide de la caméra rendant le passage des acteurs plus difficile à percevoir. L'espace est flou et sa perspective, presque nulle. L'image s'aplanit, avant de passer à un mouvement vertical. Le générique apparaît. Est-ce la fin? Non. Le film est récapitulé au grand complet dans son incessant panoramique, dans ses rythmes variés, où les événements sont revus et réentendus – du moins, quelques-uns d'entre eux – dans le désordre, comme s'ils étaient projetés sur l'écran d'une salle de cinéma en laquelle se muterait la salle de classe. Des couleurs et des textures sont perceptibles : une surface lisse ou granuleuse ;

un jaune, un vert ou un brun. Il n'est plus question de succession, mais d'accumulation créant des contrepoints rythmiques plutôt qu'une ponctuation de son rythme de base, dans la durée (Sitney 2002, p. 357). Ici, le film se musicalise : l'on peut percevoir des rythmes, des durées, des couleurs et des textures. Alors que *Wavelength* (1967) est structuré par un zoom et *Standard Time* (1967) par des panoramiques horizontaux circulaires (et un vertical), $\langle \rightarrow \rangle$ (1969) présente des panoramiques horizontaux et verticaux. Tous ces mouvements trouvant leur synthèse dans *La Région Centrale* (1971) (Noguez 1978, p. 19). *Standard Time* et $\langle \rightarrow \rangle$ explorent également, comme *Wavelength*, des « lieux clos ». Le premier, une pièce de l'appartement de Snow et Wieland ; le deuxième, une salle de classe de l'Université Fairleigh Dickinson, au New Jersey. Snow précise, à propos de ce film, en lien à sa filmographie :

New York Eye and Ear Control is philosophy, *Wavelength* is metaphysics and $\langle \rightarrow \rangle$ will be physics. By the last I mean the conversation of matter into energy. $E = mc^2$. *La Région* continues this but it becomes simultaneous micro and macro, cosmic-planetary as well as atomic. Totality is achieved in terms of cycles rather than action and reaction. It's *above* that (Snow cité dans Sitney 2002, p. 358).

L'essai audiovisuel répond ainsi à une formule particulière, à un processus, au fil de sa durée, dans une suite d'actions, réactions ; son dénouement – ou la récapitulation ultra-rapide des événements – pouvant symboliser la conversion de la masse en énergie (Sitney 2002, p. 358). Le mouvement presque mécanique des allers-retours de la caméra dans cet essai audio-visuel, où Snow expérimente avec une machine permettant de faire pivoter la caméra de droite à gauche et de haut en bas, qu'il perfectionnera pour *La Région Centrale* (1971), opère selon les lois de la physique comme il nie toute appartenance à un récit fictif ou à une suite cohérente, par la présentation de ces actions distanciées venant ponctuer son rythme de base : cette répétition structurelle en va-et-vient.

Au temps prolongé

La première de $\langle \rightarrow \rangle$ a lieu au Whitney Museum, à New York, le 22 mai 1969, dans le cadre de l'exposition intitulée *Extended Time Pieces*, qui rassemble plusieurs artistes, dont le metteur en scène Richard Foreman, la chorégraphe Yvonne Rainer, et les musiciens Steve Reich et Philip Glass – ce dernier organisant déjà des séances mixtes avec Snow (Testa 1995, p. 42). Ces artistes ont plusieurs points en commun, rappelle Bart Testa : ils utilisent la durée pour éliminer toute psychologie ou dramatisation ; la répétition et le statisme sont les formes temporelles qu'ils explorent le plus et qui ordonnent la structure des œuvres, évitant ainsi toute structure narrative ou orientation en vue d'une finalité. À travers les différents médias composant l'exposition, les matériaux travaillés – sons musicaux, gestes du danseur ou effets visuels – sont épurés et soumis à une extrême élongation (Testa 1995, p. 42). $\langle \rightarrow \rangle$ participe directement à ces expérimentations, tout comme *Music in Fifths* de Philip

Glass, composée la même année. À l'instar des danses de Rainer, les actions humaines, de passage dans \longleftrightarrow , sont isolées les unes des autres ; elles fonctionnent comme des unités rythmiques plutôt que dramatiques, dans leurs liens à l'ensemble. Le régime répétitif de l'essai engendre cette musicalisation de ses composantes, les actions étant orchestrées par ce mouvement de va-et-vient, renouvelant ainsi la relation du spectateur à ce complexe audio-visuel. Les actions suivent en effet ce processus : traverser la pièce à la marche ou la route en voiture, se lancer la balle, échanger des baisers, des coups ou des mots, etc. À cet égard, l'essai audio-visuel est décryptable et son sens, palpable, en écho à la structure d'une sculpture :

\longleftrightarrow is sculptural. It is also a kind of demonstration or lesson in perception and in concepts of law and order and their transcendence. It is in/of/depicts a classroom. I think it will be seen to present a different, possibly new, spectator-image relationship. My films are (to me) attempts to suggest the mind to a certain state or certain states of consciousness. They are drug relatives in that respect. \longleftrightarrow will be less comment and dream than the others. You aren't within it, it isn't within you, you're beside it. \longleftrightarrow is sculptural because the depicted light is to be outside, around the solid (wall) which becomes transcended/spiritualized by motion-time (Snow cité dans Sitney 2002, p. 356-357).

Cette métaphore de la conscience à laquelle réfère Snow est susceptible de symboliser la relation entre le spectateur et l'œuvre, celui-ci pouvant y déceler une réflexion sur ses propres perceptions comme sur l'illusion visuelle que peut susciter le cinéma chez lui, dans ce nouveau rapport ; illusion mise en symbole et dévoilée par le défilement constant comme par les apparitions et les disparitions des personnages à l'écran. Tel que le précise Peter Gidal : « We are forced, through the quickening pans, to actively work mentally to recapture the specifics of the defined space as we originally saw it: the process of the disintegration of form is paralleled by the viewer's mental process of reforming reality » (Gidal 1978, p. 46). Le spectateur étant forcé de faire de constants allers-retours pour reconstituer à son tour l'espace présenté alors que dans le processus répétitif induit au film, cet espace se désintègre progressivement.

3.2.3. *Music in Fifths* (1969) de Philip Glass

Suivant un rythme constant dans des phrasés parallèles, trois instruments – une clarinette, un violoncelle et une contrebasse – effectuent des montées et des descentes. Parfois complétées, parfois interrompues, selon le processus rythmique inhérent à leur progression temporelle. À force de répétitions, ce processus qui, plutôt que de se modifier, se densifie, par l'ajout d'autres instruments (piano, saxophone) se joignant à l'une ou l'autre des deux lignes mélodico-rythmiques parallèles, peut atteindre une durée de vingt-quatre minutes dans ses interprétations les plus longues, par des ensembles de plusieurs musiciens. Dans la durée, même si le processus est suivi de façon rigoureuse, les rythmes semblent se modifier et les itérations, se détacher. Des textures montent, tout comme des timbres particuliers émergent (celui d'un saxophone, par exemple), par les effets de répétitions. Le processus,

statique et hypnotisant, prend fin comme il a commencé, sans conclusion, donnant une impression de suspension. Ainsi, *Music in Fifths* (1969), comme la plupart des pièces pour ensemble composées par Philip Glass, fonctionne selon un processus de rythmes additifs « appliqués aux lignes mélodiques, donnant à la musique sa continuité, dans un flot interminable de croches régulières » (Nyman 1999, p. 149).

De constantes montées et descentes

Le matériau tonal que les répétitifs emploient suppose l'abandon des préoccupations fonctionnelles gouvernant la composition classique. Les lignes mélodiques entendues se limitent ainsi à des montées et des descentes de gammes quelque peu enrichies constituant, dans *Music in Fifths* (1969), une simple étude ascendante et descendante à cinq doigts sur une gamme diatonique (Nyman 1999, p. 149). Le premier motif, de huit notes, est suivi de ses deux premières notes, répétées. Puis, les cinquièmes et sixièmes notes sont encore ajoutées, ce qui porte le motif à douze notes. À cela s'ajoute la répétition des trois premières notes (quinze notes au total) et les notes cinq à sept (dix-huit notes au total). Enfin, les quatre premières notes sont ajoutées de nouveau (vingt-deux notes au total), puis les quatre dernières. La séquence initiale (1-2-3-4-5-6-7-8), composée de huit notes, s'est transformée, sans qu'on lui ait ajouté de nouvelles hauteurs, par des répétitions ou permutations de certaines de ses unités, pour finalement arriver à vingt-six notes (1-2-1-2-3-1-2-3-4-1-2-3-4-5-6-5-6-7-5-6-7-8-5-6-7-8). Ainsi, parce que les deuxièmes et huitièmes, troisièmes et septièmes, quatrièmes et sixièmes notes correspondent, les cinq hauteurs différentes peuvent à la fois conserver le même ordre et être soumises à un processus de permutations régulier au sein d'un modèle de mouvement constant (Nyman 1999, p. 149).

À l'unisson rythmique

Le processus décrit ci-haut est dédoublé, d'une partition et d'un instrument à l'autre, peu importe son nombre (d'un pianiste – mains droites et gauches – à plusieurs musiciens), de manière à ce qu'ils jouent à l'unisson rythmique. Les intervalles étant parallèles, par la composition d'une ligne simple, doublée. Chaque motif créant pourtant des rythmes et des textures indépendantes, qui émergent du mouvement régulier de croches, répétées dans la durée (Nyman 1999, p. 151). L'importance ne réside ainsi, dans cette pièce, non pas dans la mélodie ni dans les notes composant une cellule, mais dans le processus lui étant appliqué et sa lente progression ne comportant aucune variation rythmique (Girard 2010, p. 173).

Glass précise sa méthode :

My reason for writing pieces were often very strange... *Two Pages*, you remember, is in unison. Someone asked me if I was attempting to trace the progress of musical history and if, therefore, my next piece would follow on logically and be fifths. So I wrote *Music in Fifths*. That was all in parallel motion, so I obviously had to do one in contrary motion next. And after *Music in Contrary Motion* came its opposite again, *Music in Similar Motion*. It was a very easy-going thing. In 1969 nobody knew me or cared much what I wrote, so I could make any jokes I liked (Glass cité dans Potter 2000, p. 294).

Tout comme Snow et ses études audio-visuelles *Wavelength*, *Eye and Ear Control*, «—» et *La Région Centrale*, sur les divers procédés techniques de la caméra, dans une volonté réflexive, Philip Glass compose, en 1969, ses trois pièces *Two Pages*, *Music in Fifths* et *Music in Contrary Motion*, dans une volonté consciente – après qu'elle lui ait été reflétée – de construire un développement compositionnel en hommage ironique à l'expansion de l'histoire de la musique occidentale vers des formes contrapuntiques plus complexes (Potter 2000, p. 294). L'on sent ainsi cette dimension réflexive dans son travail, qui semble constamment s'analyser lui-même, dans sa nature accumulative, telles qu'en témoignent les constantes montées et descentes à l'origine de *Music in Fifths*.

3.2.4. *Interférences*

Les résonances repérables entre les démarches de Philip Glass et de Michael Snow, dans leurs pièces et essais audio-visuels respectifs, *Music in Fifths* (1969) et *Back and Forth* (1969), attestent, elles aussi, d'un objectif semblable ou de la volonté d'approfondir la relation entre les composantes formelles du médium en question. Cet approfondissement passe, selon ce que révèlent les analyses qui précèdent, par divers procédés. D'abord, ils instaurent tous deux une répétition structurelle par la création, chez le compositeur, d'un procédé rythmique additif formé d'une ligne doublée et parallèle et, chez le cinéaste, de constants allers-retours verticaux et horizontaux, rejetant ainsi toute téléologie. Ensuite, ce procédé, dans sa nature répétitive créant des textures, des rythmes et des espaces, met en doute la primauté de la structure classique ou narrative. Dans un mouvement d'aller-retour constant, les œuvres modifient par ailleurs la relation entre le spectateur et ce qu'il perçoit. Ce procédé agit, dans une volonté réflexive, sur sa conscience du processus de création de l'œuvre (tels qu'en témoignent les titres), sur son contexte artistique et sur les techniques particulières qui l'accompagnent, qu'elles soient en lien à la composition, à l'interprétation ou à l'enregistrement et ses manipulations. Enfin, dans leurs interrogations sur les fondements des langages musicaux et cinématographiques, les artistes s'attardent, tel que le confirme l'exposition *Extended Time Pieces*, à l'organisation temporelle des composantes. Par un accent sur le rythme et la structure dans l'essai audio-visuel, les matériaux visuels et sonores, dans leurs rapports, en viennent à se musicaliser, laissant percevoir, à l'image comme au son, des rythmes, des couleurs et des textures. Les matériaux composant la pièce induisent, pour leur part, une

écoute qui nécessite une attention aux subtiles montées de timbres, de textures, de rythmes et sur l'exécution, plutôt que sur son développement, généralement orienté ou anticipé. C'est en effet ce que l'application rigoureuse d'un processus induit à l'oreille d'un auditeur ou d'un spectateur.

3.3. *Crossroads* de Conner et sa musique par Gleeson et Riley : mouvements statiques

3.3.1. Bruce Conner

Bruce Conner (1933-2008), artiste américain multidisciplinaire de l'après-guerre (cinéaste, collagiste, peintre, dessinateur, performateur et photographe), est entre autres reconnu pour ses assemblages ou collages prenant l'apparence de boîtes de curiosité (par exemple, *Looking Glass*, 1964), témoignant de l'influence surréaliste de l'artiste par son utilisation d'objets détournés de leur contexte d'origine : mannequins, miroirs, chaussures, bas de nylon, tissus, bijoux, perles, ficelles, poupées, fourrures, fleurs artificielles ou plumes. Il évolue, lui aussi, dans l'univers *underground* new-yorkais (1960-1980), où il fait la rencontre de divers artistes, musiciens et performeurs, dont Terry Riley, avec qui il entretient ensuite une collaboration pour la réalisation de certaines de ses œuvres filmiques. Il ne s'intéresse au cinéma qu'à partir des années 1950, après quoi on lui appose l'étiquette de cinéaste expérimental ou d'artiste appartenant à l'avant-garde américaine. Après Joseph Cornell, sculpteur new-yorkais, pionnier de l'assemblage et cinéaste expérimental, et de son œuvre *Rose Hobart* (1936), il est l'un des premiers à faire des films de *found footage*⁵⁴. Pour la réalisation de ses essais filmiques, il utilise des images aux sources variées ; elles proviennent parfois de la culture populaire, d'autres fois des médias de masse ou de l'industrie du divertissement. Il s'intéresse, dans ses œuvres visuelles et filmiques, à des thèmes à la fois universels et obscurs. Ayant la volonté – ou le délire – de produire des films universels. Déjà dans *A Movie* (1958), *Cosmic Ray* (1961) et *Report* (1963-1967), l'on voit apparaître les images de la bombe atomique avec lesquelles il entretient un rapport de fascination. Bruce Conner confesse lui-même cet intérêt inexplicable pour des images qu'il considère uniques en leur genre : « I would save sequences of images that I didn't know what reason I wanted to save them for, or what they might represent, except

⁵⁴ Bien que l'on associe davantage la pratique de Conner au cinéma de *found footage*, celui-ci évolue dans le même milieu artistique que les cinéastes structurels, étant familier avec leurs expérimentations. Il nous semble en ce sens que certains films issus de la filmographie du cinéaste comportent de nombreuses similitudes formelles avec ceux des autres cinéastes analysés dans ce mémoire (comme d'autres cinéastes structurels) ayant, eux-aussi, réalisé des films avec de la pellicule trouvée. Hollis Frampton réalise en effet *Public Domain* (1972), Ernie Gehr, *Eureka* (1974) et Stan Lawder, *Runaway* (1969), pour ne citer que ceux-ci. Nous verrons ainsi en quoi *Crossroads*, par la création d'un régime répétitif audio-visuel issu du travail d'un cinéaste – Bruce Conner – et de deux musiciens – Patrick Gleeson et Terry Riley – parvient à susciter une musicalité proprement structurelle, accentuant la nature sublime de ses images réemployées.

they were fascinating to me » (Conner cité dans Wees 1993, p. 83). Il cultive d'autre part, lors d'apparitions publiques ou d'entrevues, une certaine ambiguïté :

I am an artist, an anti-artist, no shrinking ego, modest, a feminist, a profound misogynist, a romantic, a realist, a surrealist, funk artist, conceptual artist, minimalist, postmodernist, beatnik, hippie, punk, [...] a renaissance man of contemporary art and one of the most important artists in the world. My work is described as beautiful, horrible, hogwash, genius, [...] trash, masterpieces, etc. It's all true (Conner dans une lettre à Paula Kirkeby 2000, cité dans Rudolf et Garrels 2016, p. 1-2).

Cette contradiction, il aime l'entretenir et la nourrir dans ces œuvres. *Crossroads* en donne effectivement la marque.

3.3.2. *Crossroads*⁵⁵ (1976)

Crossroads (1976, 16mm, 37 min.) de Bruce Conner tire son titre du nom crypté *Operation Crossroads*, référant aux deux premiers essais nucléaires opérés par les États-Unis, en 1946. Ce film réemploie des images d'archives provenant des collections du National Archives Building, à Washington, qui rendent compte du deuxième d'une vingtaine de tests d'armes nucléaires effectués à Bikini Atoll, dans le sud du pacifique, entre 1946 et 1958. William C. Wees précise que ce test, une seule explosion détonnée à environ 90 pieds sous la surface de l'eau, d'une puissance équivalente à environ 23 millions de tonnes de TNT, serait de force comparable à celle lancée sur Nagasaki, peu de temps avant, soit le 9 août 1945. Ces expérimentations, selon ce qu'en disaient les autorités, avaient les visées scientifiques de mesurer la portée réelle d'une explosion nucléaire, la quantité de radiation produite, ses effets physiques et chimiques et son impact sur l'environnement comme sur l'équipement naval. Même s'ils n'ont pas été officiellement reconnus comme tels, les tests auraient par ailleurs eu la visée politique de démontrer la supériorité de l'armée américaine qui, à l'époque, était le seul pays possédant l'arme nucléaire (Wees 2010, p. 1).

Cet essai, nommé le *Event Baker Test*, a été immortalisé par plus de 700 caméras. Certaines pouvaient filmer à une vitesse allant jusqu'à 8000 images par seconde, ce qui fait de cet instant l'un des plus photographiés de l'histoire : « Nearly half the world's supply of film was at Bikini for the tests, and photographers prepared specialized equipment that would take 1 million pictures in the first few seconds after the... explosion » (Weisgall cité dans Wees 2010, p. 1). Certains s'exclament devant ces premières images d'une explosion atomique : « My God, it's beautiful », alors que d'autres sont

⁵⁵ Cette analyse du film *Crossroads* a d'abord fait l'objet d'un travail dans le cadre du séminaire intitulé « Poétiques de l'archive cinématographique », dispensé par le professeur André Habib, à l'automne 2017. Elle a ensuite été modifiée et bonifiée pour faire partie intégrante du mémoire.

horriifiés par le phénomène : « No, it's terrible » (Lamont cité dans Wees 2010, p. 1). Les réactions contraires suscitées par ces images témoignent de leur nature paradoxale. Belles, splendides, prodigieuses, terrifiantes et horribles sont ainsi des adjectifs récurrents utilisés par les analystes et les journalistes dans la description et les commentaires sur ces images. Par la manière singulière dont il réemploie les images du *Baker Test* avec *Crossroads* (1976), Bruce Conner redonne leur signification première à ces images qui, à la suite d'un processus de standardisation induit par la Guerre froide, avaient perdu toute importance, toute substance.

Guerre froide ou menace apocalyptique

Au milieu des années 1970, au moment où Conner réalise *Crossroads* (1976), les États-Unis se trouvent en pleine Guerre froide. Elle s'installe en effet progressivement à la fin de la Deuxième Guerre mondiale – à l'ère des premiers tests nucléaires, opérés en 1946 – et perdure jusqu'en 1989, au moment de la chute des régimes communistes, en Europe. Ce conflit naît, d'une part, des différences idéologiques et politiques profondes entre l'Union soviétique et les États-Unis et se caractérise, d'autre part, par une course aux armements nucléaires à laquelle se livrent ces deux puissances. L'on qualifie cette lutte de « Guerre froide », puisque les dirigeants américains et soviétiques qui l'ont menée ont su éviter l'affrontement direct de leurs pays par peur de déclencher une apocalypse nucléaire. La menace était pourtant omniprésente, mais diffuse... L'angoisse apocalyptique se faisait sentir de manière substantielle ; ce qui explique la fascination induite par les images de l'explosion nucléaire et sa virale propagation. Ces images ont tellement circulé, en raison de leur nature fascinante et inquiétante, qu'elles sont finalement devenues familières, voire banales. La propagande de la Guerre froide s'est réellement approprié ces images, les détournant de leur contexte d'origine en les diffusant à outrance, ce qui a eu pour effet d'en minimiser l'impact ou le choc qu'elles induisaient à l'origine. Elle les utilisera à des fins de standardisation politique et commerciale par ce détournement et cette banalisation, créant ainsi une nouvelle image atomique de nature kitch. Conséquemment, l'image de la bombe atomique fait partie intégrante de la culture populaire occidentale d'après-guerre par ce phénomène que certains qualifient de « standardization of catastrophe » (Cousins cité dans Wees 2010, p. 5). Par exemple, à l'édition de 1946 du Festival de Cannes, l'on faisait la vente de maillots de bain deux pièces appelés « l'atome », et le « Bikini », à l'effigie de la bombe atomique. Ce nuage en forme de champignon ou « mushroom cloud » est devenu, dans les années 1940 et 1950, la représentation iconique de cette standardisation de la catastrophe : il ne cessera d'apparaître à la télévision, dans les journaux et dans les revues, mais également sur quantité d'affiches, de chandails, de bannières commerciales, etc. (Wees 2010, p. 6). Inspiré de Edmund Burke (*A Philosophical Inquiry into the Origins of Our Feeling of the Sublime and Beautiful*, 1757) et Emmanuel Kant (« Analyse du sublime » dans *Critique de la faculté de juger*, 1790) dans leurs essais consacrés au concept du sublime

comme beauté terrifiante, Peter B. Hales aborde l'image de la bombe atomique dans le contexte de la guerre froide en la qualifiant d'« Atomic Sublime » (Gosse 2004, p. 3, note 4). Ces images d'archives du *Baker Test* sont devenues la source première d'images d'une explosion nucléaire, utilisées à maintes reprises à des fins fictives – par exemple, dans *Dr. Strangelove* de Kubrick (1964) – ou documentaires, au cinéma comme à la télévision. Elles sont par ailleurs omniprésentes sur YouTube, mais prennent un sens bien différent à travers l'échantillonnage et l'expérimentation audio-visuelle en résultant, réalisés par Bruce Conner avec *Crossroads* (Wees 2010, p. 2).

Une beauté subliminante

Selon Edmund Burke, penseur et philosophe moderne d'origine irlandaise, l'évolution de la sensibilité esthétique au XVII^e siècle entraîne une reconsidération des catégories esthétiques traditionnelles, en philosophie de l'art. Il crée la catégorie du *sublime* qu'il conçoit comme catégorie autonome désignant un champ d'expérience spécifique, qui vient consommer la rupture avec la théorie traditionnelle de la *beauté*. Il précise, dans son essai intitulé *Enquête philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau* (1757), que le *beau* se manifeste par le *plaisir*, alors que le *sublime* se manifeste par le *délice* (*delight*). Le *délice*, c'est la terreur mise à distance par l'imagination, condition sans laquelle l'expérience du *sublime* n'est pas possible. Cette expérience particulière n'existe que dans la relation à la douleur, où l'âme demeure comme suspendue dans la satisfaction, dans une tranquillité sombre, voisine de l'horreur...

Tout ce qui est propre à susciter d'une manière quelconque les idées de douleur et de danger, c'est-à-dire tout ce qui est d'une certaine manière terrible, tout ce qui traite d'objets terribles ou agit de façon analogue à la terreur, est source du *sublime*. C'est-à-dire capable de produire la plus forte émotion que l'esprit soit capable de ressentir (Burke 1998, p. 84).

Il est en effet convaincu que les idées de douleur sont beaucoup plus puissantes que celles qui proviennent du plaisir, parce qu'elles sont une source de tourments pour le corps et pour l'esprit. Le sublime se caractérise par sa nature paradoxale, comme peut en témoigner la beauté de destruction d'un volcan ; il naît de la volonté d'exprimer l'inexprimable. L'on retrouve cette sensibilité dans les deux emblèmes naturels du sublime que sont la mer et la montagne, et pour lesquels certains peintres du XIX^e siècle avaient une fascination. L'on pense évidemment à Caspar David Friedrich, peintre allemand et important représentant du romantisme, en particulier à sa toile *Le Moine au bord de la mer* (*Der Mönch am Meer*, 1808-1810), dans laquelle le peintre expose la grandeur, l'immensité et l'impuissance agréables à se perdre dans la contemplation de l'objet et dans l'immensité du paysage, comme miroir de l'âme. Semblablement, les toiles de William Turner, peintre romantique britannique, révèlent cette particularité propre au sublime. L'huile sur toile *Tempête de neige en mer*, qui aurait été

peinte à bord d'un bateau lors d'une tempête, en 1842, suscite bien cette perte de repère, cette angoisse suscitée par la confusion des objets peints, qui semblent disparaître dans le mouvement des lignes.

Pour Burke, le phénomène central du sublime est la terreur, le terrifiant. Le sentiment ne naît pourtant pas nécessairement du concept de grandeur. Il dira entre autres que de petits objets peuvent également entrer dans la catégorie du sublime alors qu'Addison, de qui il s'inspire pour élaborer sa théorie, stipule que seules la grandeur et l'immensité de l'objet d'art peuvent susciter ce sentiment d'excès. Emmanuel Kant, dans son « Analyse du sublime » (*La Faculté de juger*, 1790), essaiera de réconcilier ces deux positionnements, à la fin du XVIII^e siècle, en proposant deux catégories de sublime : le sublime « mathématique », qui résulte d'une confrontation avec quelque chose d'immense, de vaste, comme l'océan ou le ciel étoilé, et le sublime « dynamique », résultant de la force destructrice de la nature : volcan, tornade, tonnerre, etc. (Wees 2010, p. 4). Parmi les causes du sublime, Burke note l'obscurité, la puissance, la privation, le vaste, l'infini, la difficulté, la magnificence, la lumière vive, la sonorité excessive, la soudaineté et les cris de certains animaux, causes qu'il regroupe en trois catégories. Il relève d'abord une causalité sensorielle mécanique du sublime, par la violence exercée sur les organes de sens que produiraient certains sons excessifs, de manière mécanique. Le tonnerre, lorsqu'il retentit, aurait la capacité de provoquer ce sentiment. Le penseur précise, à propos de la musique, en regard au sublime, qu'elle peut utiliser la répétition de sons pour créer un effet d'infini, une émotion forte sur l'âme. Il transpose cette idée à la peinture, en précisant qu'elle pourrait atteindre un effet semblable par l'itération d'objets similaires ; par exemple, une rangée de colonnes. La répétition d'idées semblables aurait ainsi un effet plus grand sur les perceptions que la prolongation d'une même entité. Le penseur repère ensuite les effets de l'obscurité sur l'imagination et sur les passions de celui qui contemple. Il précise enfin que la simulation de la puissance destructrice ne s'exerçant pas directement sur nous aurait de même la capacité de produire des images qui affectent l'imagination, des sensations fortes sur l'âme. La recherche du sublime s'installe donc dans ce besoin d'exercice, d'activité de l'esprit. L'expérience du sublime est un moyen de fouetter les passions, de produire des sensations fortes pour stimuler la douleur, voire la terreur dans cette passion d'auto-conservation propre de l'individu.

Sublime atomique ou poétique du réemploi

Comme nous l'avons précisé plus haut, Peter B. Hales analyse l'image de la bombe atomique dans le contexte de la guerre froide en la qualifiant d'« Atomic Sublime » (Gosse 2004, p. 3, note 4). Le film *Crossroads* (1976) de Bruce Conner aide à voir cette tension de la catégorie esthétique du sublime atomique, qui décrit l'expérience paradoxale de « terrible beauté », poussée par le spectacle visuel d'une explosion atomique (Gosse 2004, p. ii-iii). De quelles manières le film arrive-t-il à évoquer

cette « terreur délicate » dans sa nature audio-visuelle, par la manipulation de ces images de réemploi acquérant une certaine musicalité comme par le travail musical de Riley, et quel est l'impact de ce sentiment sur notre perception face à cet essai audio-visuel?

À la croisée des chemins...

Crossroads (1976), d'une durée de trente-sept minutes, se décline en 24 ou 27 plans – selon les sources – allant de quelques secondes à plusieurs minutes, d'explosions nucléaires enregistrées au ralenti, prises sous différents angles, à l'aide de différentes focales et à des vitesses d'obturation variées, dont la seule intervention du cinéaste, à quelques exceptions près, est de les avoir mises bout à bout. Conner précise effectivement ne pas avoir lui-même ralenti ces images, mais les avoir conservées intégralement, sans coupe : « The original material from the National Archives is exactly what you see. [...] I did not change any speed on the footage » (Conner cité dans Wees 2010, p. 6). L'essai, dans sa nature audio-musico-visuelle, renforce ainsi le caractère sublime de ces images suscitant la contradiction, le paradoxe par ses diverses composantes formelles. Que ce soit par la pratique du collage opérée par le cinéaste, par sa structure en deux parties, par sa durée, son rythme et, enfin, par sa bande sonore proprement répétitive, l'essai audio-visuel acquiert une musicalité évoquant le sublime atomique, nous faisant ressentir cette terreur délicate, ce qui vient ainsi redonner force à ces images montrées à outrance en nous rappelant, dans la durée comme par un accent sur le rythme et l'orchestration de ces plans de bombes, leur nature foncièrement paradoxale et la teneur politique et éthique y étant rattachées, toujours d'actualité.

De l'assemblage : interstices ou colle apparente

Pour Walter Benjamin, l'écriture de l'histoire se caractérise par l'action de citer : « Écrire l'histoire signifie donc *citer* l'histoire. Mais le concept de citation implique que l'objet historique, quel qu'il puisse être, soit arraché au contexte qui est le sien » (Benjamin 2009, p. 494). Wees ajoute à ceci : « Compilation films are composed of visual quotations of history (or more precisely, selected moments of historical “reality”) that have been ripped out of context and placed end to end according to the filmmaker's theme or argument » (Wees 1993, p. 42). À travers son processus de réemploi, Conner réactualise la perception de ces images, de l'archive et de l'Histoire, dans la continuité des réflexions de William C. Wees, à propos du film de collage :

Collage probes, highlights, contrasts [...] use montage to dislodge images from their “image-ness” (that is, their constructed rather than “natural” representations of reality), only collage actively promotes an analytical and critical attitude toward those images and their uses within the institutions of cinema and television (Wees 1993, p. 47).

Le collage ausculte, met l'accent sur certains éléments propres aux images réemployées pour en faire ressortir les contrastes. Pratique particulière de montage, le collage permet de voir la construction interne de l'image, d'en faire l'analyse. Seul le film de collage donc, en comparaison à deux autres types de montage de réemploi auxquels Wees s'intéresse – le film d'appropriation et le film de compilation – promeut une attitude analytique et critique envers ces images et leur usage au sein des institutions du cinéma et de la télévision. « A collage film could be anything a filmmaker finds and decides to show in the form he or she found it: the filmic equivalent of a Duchamp *ready-made* » (Wees 1993, p. 48). Le film de collage peut être tout ce qu'un cinéaste trouve et décide de montrer sous la forme qu'il l'a trouvé : l'équivalent filmique d'un *ready-made*. Le cinéma de Bruce Conner témoignant ainsi de son influence surréaliste, que l'on sentait déjà dans son travail de plasticien et de collagiste.

Crossroads se fonde sur certaines contradictions internes qui laissent transparaître la tension entre le mouvement induit par l'image cinématographique et la fixité de l'œuvre picturale, qu'explore l'artiste à l'aide des potentialités propres au collage, dans le prolongement des réflexions opérées lors de la réalisation de certains assemblages. Comme le précise Pascal Bonitzer :

Cette différence inscrite, cette disjonction accentuée entre le mouvement du plan et l'immobilité du tableau porte son nom : dialogisme. La fonction du plan-tableau est dialogique. Ambivalence, discours à deux voix, mélange instable du haut (la peinture) et du bas (le cinéma), du mouvement (le plan) et de l'immobilité (le tableau) (Bonitzer 1985, p. 30).

Même s'il ne s'agit pas de plans-tableaux à proprement parler, puisque Conner ne vise pas, dans *Crossroads*, la reconstitution de tableaux célèbres ou reconnaissables au cinéma, l'on peut considérer que l'effet dialogique auquel réfère Bonitzer se produit pourtant dans cet essai, par un accent sur le mouvement comme l'immobilité, caractéristiques de ces plans documentaires et leur orchestration, où l'image acquiert des traits picturaux, qui viennent en renforcer la nature paradoxale. L'orchestration des images et de deux musiques, entendues l'une après l'autre, le tout organisé dans une répétition structurelle, participe ainsi à amplifier son paradoxe inhérent.

Conner compose, dans ce film, un montage différent de ces images que celui des médias de masse, de manière à montrer leur nature problématique, par l'instauration d'un régime répétitif particulier. Il fait apparaître les interstices entre les différents plans par une répétition différenciée, fondée sur des écarts, que l'on note entre les images et les sons qui défilent et s'enchaînent avec un certain décalage, comme par les angles de vue variés renouvelant sans cesse, d'un côté, l'expérience du sublime et, de l'autre, nous faisant paradoxalement comprendre et voir le processus de constitution de l'œuvre, qui prend forme dans une répétition constante de ces plans de bombes. Cela vient ainsi

répondre à la catastrophe standardisée par la propagande de la Guerre froide et son débordement dans la culture populaire de ces années. Par le choix des plans et leur agencement, le cinéaste nous fait revivre à chaque fois le sentiment de terreur délicate qu'induit le caractère sublime de ces images de la bombe atomique, le phénomène de l'« Atomic Sublime » ; que ce soit par la soudaineté que provoque son montage, par la lumière vive des explosions projetées sur l'écran ou par leur nature de grandeur, qui nous amène à nous perdre dans la contemplation de cet objet immense tout en nous faisant voir et entendre l'irreprésentable.

Structure double et effets de durée : stupeur et contemplation

L'impression de sublime atomique, en dehors de la pratique du collage et du réemploi des images, est entre autres suscitée, dans *Crossroads*, par la durée des plans qui viennent à se musicaliser par un accent sur des rythmes et des textures. Ce film est en effet beaucoup plus lent et ses plans en moyenne plus longs que les autres composant sa filmographie. Que l'on pense au « flicker » de *Report* (1963-1967) ou au montage rapide et percutant d'*A Movie* (1958), les films de Conner se caractérisent pour la plupart, à l'exception de *Marylin Times Five* (1968-1973), par des plans de courte durée, desquels on reconnaît une rythmique et une poétique propres au cinéaste.

La structure de *Crossroads* est à vrai dire assez simple : « almost minimalist », comme le préciserait Kevin Hatch (2012, p. 181). Construit en deux parties débutant et se terminant respectivement par une intersection blanche sur fond noir – en écho à la mire d'un viseur et au nom crypté *Operation Crossroads* – de laquelle sont issues les images du film, l'essai accumule les répétitions et les différences. La première partie, assez courte, est d'une durée de treize minutes. À l'inverse, la deuxième partie, plus longue, est d'une durée de vingt-quatre minutes. Ces deux parties exposent respectivement quantité de plans de cette unique explosion du *Baker Test*, telle qu'elle a été immortalisée par plus de 700 appareils, sous différents points de vue. Le montage du film témoigne d'une alternance des plans aux divers angles de prise de vue, alors que les opérateurs et les caméras étaient positionnés à la fois sur des navires à distance (à la surface de l'eau), à bords d'avions (dans les airs) ou sur les îles environnantes (à la surface de la terre). De plus, les plans étaient pris à plusieurs échelles : certains, filmés de très loin, donnent une vue d'ensemble du spectacle alors que d'autres, plus rapprochés, ne peuvent filmer qu'un fragment du phénomène atomique. Conner reprend ce matériel filmique en prenant soin de ne pas répéter deux fois un même plan. Étonnamment, le film accumule les différences, ne répétant jamais le même plan, comme il met l'accent sur la répétition constante d'un seul et même test nucléaire, sur toute la durée du film.

En outre, l'alternance entre plans courts et plans longs provoque, chez le spectateur, une anticipation, un effet de surprise, tout comme elle incite à la contemplation, à l'émerveillement propre au sublime. À l'arrivée de l'explosion atomique, qui crée un sentiment de stupeur, les navires de guerre, à l'apparence minuscule, se balancent et basculent comme des jouets dans une baignoire : « Navy battleships rock and tumble like bathtub toys in the explosion's wake » (Hatch 2012, p. 181). En dehors de leur nature comique, les images se définissent également par leur caractère traumatique, le sens de leur agencement naissant de cette impression de répétition. Souvenons-nous que Burke, dans son énumération des causes du sublime, s'est arrêté sur les répétitions d'idées semblables, en précisant qu'elles avaient un plus grand impact sur nos perceptions que la prolongation d'une même entité. Dans *Crossroads*, la multiplicité des plans de la même explosion nucléaire incarne cette répétition d'idées semblables et participe à cette *musicalisation* de nature sublime ; la nature traumatique des plans étant elle aussi accentuée par la répétition dont atteste la dimension sonore du film.

3.3.3. Deux musiques : du concret vers l'abstrait

Connu pour utiliser de la musique de toutes provenances dans ses films, Conner fait appel, pour la première fois alors qu'il conçoit *Crossroads*, à deux musiciens pour composer les musiques qui accompagneront son montage des images réemployées du *Event Baker Test*. La première partie du film, qui se concentre sur un total de neuf explosions, est accompagnée d'une musique très « réaliste » pouvant être confondue avec du son synchrone (jaillissement des explosions, vrombissement des moteurs d'avion, oscillations des hélices, cris d'oiseaux, haut-parleurs d'émetteurs-récepteurs radio effectuant un décompte, mouvement des vagues, etc.). Tous les sons de cette courte partie ont pourtant été créés par Patrick Gleeson⁵⁶ et intégrés à sa composition électronique. Contrairement à ce dont pouvaient rendre compte les nouvelles de l'époque, qui étaient toujours accompagnées par une voix commentant les images de l'explosion nucléaire, le film de Conner troque le discours habituellement entendu en voix-off – mais pas seulement – pour une expérimentation plastique de l'événement passant par les images, les sons et la musique. L'on pourrait ainsi qualifier cette composition électronique de musique concrète par l'enregistrement de sons, leurs combinaisons et leur traitement électronique. Certains de ces sons – tels qu'ils ont été conçus par Gleeson – dans une volonté d'association et d'identification par le spectateur de la source sonore des explosions et de la possible ambiance sonore les accompagnant, s'apparentent aux éclats du tonnerre et au grondement d'un volcan en irruption, nous permettant de vivre cette terreur délicate par ses sons excessifs et la violence qu'elle exerce sur

⁵⁶ Patrick Gleeson est un compositeur de musique électronique d'origine californienne, connu pour ses collaborations avec des artistes jazz-rock des années 1970 tels Herbie Hancock, Eddie Henderson et Lenny White. Il est considéré comme l'un des pionniers de la musique électronique.

les organes de sens. L'on peut citer à cet égard le premier plan du film, pris du point de vue de la plage, accompagné de cris d'oiseaux et du vrombissement de moteurs d'avions, auxquels se superpose faiblement une voix grave effectuant un décompte, perturbée par le grésillement se produisant dans les transmissions radio : « Ten, nine, eight, seven, six, five, four, three, two, one ». Alors que l'on entend finalement le signal de détonation « FIRE ! », l'explosion en formation jaillit de sous la mer. Ce n'est pourtant que vingt-cinq secondes plus tard, alors que le nuage nucléaire se déploie à l'horizontale, se confondant parmi les nuages qui l'entourent, que le son retentit violemment. Au même moment, la caméra tremble sur elle-même en effectuant un mouvement de haut en bas. Ce vrombissement perdure, durant presque deux minutes, alors que le nuage s'étend, s'affaiblissant progressivement avant de s'évanouir au moment où apparaît le second plan, en vue aérienne. Le deuxième plan présente exactement le même phénomène que le premier, dans la volonté réaliste de nous faire entendre le son après avoir vu l'explosion, au moment où le cadre saute. Ce n'est qu'au troisième plan, après cinq minutes et vingt secondes, toujours présenté en vue aérienne, que l'explosion retentit après seulement 5 secondes, et qu'elle est montrée synchroniquement avec le bruit de l'explosion. Au contraire des deux premiers plans, lesquels témoignaient d'un décalage entre l'image et le son pouvant s'apparenter au phénomène tel que perçu et entendu réellement, ce troisième plan, surprenant, nous fait entendre l'explosion et le bruit qui l'accompagne, simultanément. Cette contradiction apparente (que l'on peut voir comme une particularité du film), qui peut nous faire tressaillir par l'effet de surprise, par ce changement de modèle (d'un décalage, on passe à une simultanéité), accroît son impression de lenteur tout comme elle vient nous surprendre au moment où l'on s'y attend le moins... Cette dilatation du temps, ponctuée par des effets de surprise et accompagnée d'une tout autre musique, se manifeste d'ailleurs de manière encore plus prégnante dans la deuxième partie du film.

D'une durée double à la première, la seconde partie reprend d'autres images des explosions, s'attardant plus longuement au nuage atomique en formation, dans une volonté de renouvellement constant de l'expérience du sublime atomique et de sa musicalisation progressive. L'explosion ne s'y fait voir que six fois, soit le tiers de ce qui nous a été montré en première partie. La musique accompagnant les images de cette seconde partie est issue d'une composition de Terry Riley, mixant improvisations pianistiques sur orgue et clavecin électroniques, et utilisation de la bande pour décupler les parties instrumentales, « de sorte que le [musicien] est alors accompagné par un "orchestre fantôme" » (Girard 2010, p. 37). Constituée par la « mise en boucle (*tape-loop*) » de plusieurs séries de notes jouées au clavier, puis « les effets que permet une lecture différée de la bande (*tape-delay*) » (Girard 2010, p. 35), elle se distingue grandement des sons concrets de la première par son caractère exubérant, méditatif et statique, par un accent sur sa structure, sur des rythmes variés et sur le timbre des instruments par de multiples répétitions, qui tirent vers l'abstraction. Le caractère réflexif du

régime répétitif – ce mouvement occasionné par les explosions, combiné à l’immobilisme du nuage en formation – évoque certaines compositions de Terry Riley telles *A Rainbow in Curved Air* (1969), « où le principe de base est la lente et presque insensible transformation de brefs motifs de base de telle manière que l’on obtient une sorte de masse mobile, tout en donnant l’impression d’immobilité » (Desjardins 1999, p. 226). En écho aux images semblables d’une même explosion, prises sous plusieurs angles, points de vue et ses lentes mutations, les multiples répétitions de cellules mélodico-rythmiques comportant de subtiles différences, caractéristiques de la musique, par une rapide itération et superposition des motifs, participent à notre émerveillement. Certains des timbres vacillants, contrairement à d’autres, par leur synchronisme avec l’irruption nucléaire, donnent un trait amusant – voire ridicule – à ces explosions, les amenant à se musicaliser, elles aussi, dans leur succession au montage ou mise en rythme. Cette collaboration artistique entre Gleeson, Riley et Conner atteste ainsi de certaines préoccupations communes aux deux arts, et aux caractéristiques que le cinéma peut emprunter à la musique ; que ce soit dans l’importance accordée à la durée dans l’œuvre ou dans la rythmique des explosions engendrée par une répétition structurelle, agissant comme principe d’organisation des sons, des images et du rapport de l’un à l’autre. Tout comme dans sa structure, sa durée et son montage, sa musique peut être redondante comme fascinante. Cette tension procurée par une musique proprement répétitive, à l’écoute, participe également à entretenir une certaine ambiguïté, qui nourrit la sensibilité sublime de l’œuvre et son contenu. David Byrne souligne bien cette tension présente dans la récurrence de ces images : « We’re torn between surrendering to the trancelike effect of the music and image, and intellectually knowing what horror we are looking at » (Byrne 2016, p. 193).

Burke précisait, à propos de la musique, qu’elle avait le pouvoir d’utiliser la répétition de sons pour créer un effet d’infinité, une émotion forte sur l’âme. Semblablement, la musique composée par Riley, dans sa nature contemplative, entre en résonance avec la catégorie du sublime : « a more contemplative response, a kind of extended reverberation of the sublime within the mind » (Wees 2010, p. 8). Le rapport entre le son et l’image, de nature incongrue, ayant un effet de satire, comme il vient exposer et produire de nouvelles lectures des banalités, des clichés et des modes de discours conventionnels – verbaux et visuels – endémiques aux médias de masse. La répétition à outrance, visuelle et sonore, met ainsi fin à la recirculation constante et au rapport de réception passif de ces images, tel qu’il est entretenu dans les médias de masse (Wees 1993, p. 21).

L’envers et l’endroit

Ainsi, *Crossroads* (1976) se définit par ses multiples contradictions, à l’image du cinéaste qui en est l’auteur. Il comporte d’abord une structure en deux parties : l’une de courte durée (treize

minutes), l'autre de longue durée (vingt-quatre minutes), accompagnées de deux musiques : l'une concrète (Gleeson), l'autre instrumentale (Riley). La première partie, qui se caractérise par de nombreuses explosions mouvementées et les sons concrets, violents qui les accompagnent, crée de multiples effets de stupéfaction. Elle n'est par ailleurs que très rarement ponctuée par des écrans noirs. En réponse à la première, la seconde partie, qui se distingue par le peu d'images d'explosions, par la focalisation sur le nuage en formation, par son apparente immobilité et par l'orgue électronique qui l'accompagne, nous émerveille dans sa lente progression ; son processus de constitution apparaissant peu à peu. De plus, cette deuxième partie est inversement ponctuée par de multiples fondus enchaînés et écrans blancs comme noirs, qui prennent une valeur proprement structurale. La contradiction dont fait preuve ce film, à travers tous les aspects de sa forme, reflète la nature paradoxale de son contenu. Ces essais atomiques, bien qu'ils aient été immortalisés une vingtaine d'années avant la réalisation du film (1946) et qu'ils symbolisaient la supériorité de l'Armée américaine, sont maintenant emblématiques du climat de peur palpable (1960-1970) engendré par l'ascension de l'Union soviétique à l'arme nucléaire, alors que la récente défaite au Vietnam et la baisse d'influence des États-Unis se fait sentir, ses liens étant toujours tendus avec l'Union soviétique.

Du mouvement vers l'immobilité

Le plan final de *Crossroads*, de très longue durée (sept minutes au total), paraît interminable. Pris à la hauteur de la mer, d'assez près, il montre l'un des navires de guerre se faisant engloutir par le nuage nucléaire, qui occupe de plus en plus de place dans le cadre. Un épais brouillard, qui se confond avec la lumière du projecteur, prend toute la place, jusqu'à l'arrivée du navire, à l'extrême gauche du cadre. Ce navire avance très lentement, donnant l'impression d'une image statique ou même fixe, sans mouvement apparent, en adéquation à sa musique et la répétition constante de ses mêmes cellules mélodico-rythmiques au rythme effréné. Cette longue durée permet de saisir l'horreur extatique de ces images et, par le fait même, du danger de certaines images véhiculées par les médias. Ce qui, éventuellement, ne peut être évoqué que par le cinéma. Conner reprend en effet du matériel médiatique provenant d'archives nationales, le manipule et le répète à outrance par la pratique du collage, pour nous faire voir son apparente structure, de manière à nous permettre de penser son incohérence. *Crossroads* est, de cette manière, très actuel. La sensation de terreur délicate évoquée par la nature sublime du film, dans tous ses éléments formels et leur agencement, nous fait bien sentir cette incohérence, le caractère paradoxal et, au final, vraisemblablement irreprésentable de l'expérience d'une bombe atomique, tel que le démontre la disparition et l'apparition du bateau, dans ce dernier plan du film, comme les rythmes effrénés de sa musique qui semblent toujours vouloir s'échapper avant qu'on ne puisse les saisir :

The viewer's situation changes from one of watching mimetic theater with social values dominant, to one of watching formalist painting with advanced aesthetic concerns. The film becomes a "piece," displaying an environmental series of transitions, much like Michael Snow's *Wavelength* (Moritz et O'Neill 1978, p. 38).

Le film, dans sa progression, chemine vers l'immobilité, tels que l'évoquent ses longs plans, le nombre d'explosions diminuant et la nature contemplative de sa musique comme de ses images. À son apogée dans le dernier plan du film, cette impression d'immobilité, caractéristique propre aux œuvres picturales, fait écho aux peintures romantiques de Turner ou de Friedrich, peintres britanniques et allemands du XIX^e siècle, dans lesquelles on peut déceler une sensibilité pour le sublime. L'ambiguïté suscitée dans *Crossroads* (1976) – cultivée par Conner – qui critique la violence en produisant une certaine violence par l'imaginaire, se reflète dans la nature sublime de ce film. Elle trouve même son prolongement dans la filmographie de l'auteur :

Throughout, I argue that Conner's films visualize the tense oscillation between dystopian anxieties and utopian aspirations that epitomized the atomic age. These tensions, I propose, are encapsulated in the aesthetic category of the "atomic sublime," which describes the paradoxical experience of "terrible beauty," prompted by the visual spectacle of an atomic explosion (Gosse 2004, p.ii-iii).

L'on pourrait sans doute étendre le phénomène du sublime atomique à l'ensemble de son œuvre...

CONCLUSION

Musicalité structurelle dans cet *autre* cinéma

En somme, ce mémoire de maîtrise développe l'idée d'une musicalité propre au cinéma structurel en s'attardant aux interférences possibles entre ce type de cinéma et une autre pratique de l'avant-garde, la musique répétitive américaine – laquelle prend forme, au tournant des années 1960, au cœur du même univers *underground* américain. Que ce soit dans le cadre d'expositions communes, de séances mixtes ou d'autres collaborations artistiques, les cinéastes structurels (Frampton, Snow et Conner) ne cessent de rencontrer les compositeurs répétitifs américains (Reich, Glass et Riley). Les résonances repérables entre ces courants musicaux et cinématographiques, élaborées ici en ré-enchaînement avec des correspondances établies par Desjardins (1999), attestent d'un objectif commun aux cinéastes et aux musiciens : l'approfondissement de la relation entre les composantes formelles du médium. Cet approfondissement passe par divers procédés : (1) le rejet de toute téléologie par une importance accordée au processus et au travail par couches ; (2) la mise en doute de la primauté de la structure narrative par une répétition créant des textures et des espaces ; (3) des réflexions sur la technique et sur le médium utilisés (caméra, pellicule, magnétophone à bande magnétique) par la pratique de la boucle ; et (4) des interrogations sur les fondements des langages cinématographiques et musicaux par des expérimentations sur l'organisation temporelle de l'œuvre. C'est ainsi que, comparant la singularité des régimes répétitifs de couples d'œuvres musicales et audio-visuelles : *Come Out* (Reich, 1969) et *Critical Mass* (Frampton, 1971) ; *Music in Fifths* (Glass, 1969) et *Back and Forth* (Snow, 1969) ; et *Crossroads* (Conner, 1976) et sa bande sonore, issue d'une composition de Gleason et Riley, nous avons pu découvrir, dans la configuration cyclique et machinale de ces essais audio-visuels, une musicalité structurelle.

Au fil de ce ré-enchaînement, nous avons montré, non pas sous la forme de correspondances ou d'équivalences, mais de questionnements, certains problèmes partagés par les musiciens et les cinéastes ; nous avons tracé certaines interférences possibles entre ces deux pratiques. De plus, nous nous sommes interrogés sur les raisons pour lesquelles l'exposition de la machine et la réflexivité discursives sont, dans ces essais audio-visuels comme dans ces pièces musicales, des gestes politiques. En détournant la machine et autres outils de composition par la distanciation et la subversion, les artistes nous font voir la pratique politique de ces machines. D'une part, en rendant le mécanisme de production de l'œuvre visible, les cinéastes subvertissent le cinéma et la musique, leurs industries et leurs histoires, étroitement liés, depuis leur invention ou au fil de leurs transformations historiques, à des visées scientifiques ou politiques. D'autre part, par des réflexions effectuées sur la nature du cinéma et de la musique en tant qu'arts et techniques, lesquelles prennent forme, dans les œuvres

analysées, par la pratique de la boucle, par la reprise de fragments enregistrés sur bande magnétique ou filmique, par le collage et par l'assemblage, ramenant le spectateur à sa position d'écoute, ces œuvres émettent ainsi une proposition symbolique faisant lien entre l'art et la vie ; celle de la croyance en ce monde-ci (Deleuze 1985 ; Cardinal 2010). Le cinéma tire effectivement ses origines de visées scientifiques étroitement liées aux sphères politiques, industrielles et de l'innovation (Brenez 2006). Que l'on pense à Marey et à la rationalisation du mouvement humain et animal, ou à Muybridge et à une forme d'organisation scientifique du travail, lesquelles sont détournées et subverties par le cinéma structurel. À l'image d'autres pratiques d'avant-gardes, d'une époque à l'autre, ces deux pratiques renouvellent ainsi, à travers un vaste laboratoire de sens et ses errances compositionnelles, d'une pratique à une autre, les protocoles propres aux deux arts. À l'image des frontières poreuses entre les diverses pratiques artistiques des années 1960-1970, le cinéma structurel et la musique répétitive pulvérisent en quelque sorte les limites de la représentation comme moyen d'intervenir directement sur le réel. Évitant toute sectorialisation disciplinaire, les œuvres dépassent l'art pour faire une entrée dans le domaine du politique, par différents moyens, d'un film à l'autre : d'abord par la manipulation des sons et des images acquérant une musicalité structurelle dans les essais audio-visuels ; par celle des voix, des sons et des notes se mutant en des textures et des espaces dans les pièces musicales ; par le détournement d'enregistrements attestant, dans un cas, de la fin de la ségrégation aux États-Unis ou, dans un autre, de l'avènement de la bombe atomique ; et aussi, par la restitution du sentiment de paranoïa généralisé durant la Guerre froide, à travers la mécanique dérayée d'une chicane de couple, les chants désespérés d'un Afro-Américain faussement accusé de meurtre, le mouvement de va-et-vient étourdissant d'un mécanisme et d'un métronome, les montées et les descentes constantes et frénétiques de mains au piano, ou la nature sublime d'un montage atomique et d'un orgue bouclé et décalé.

Le bruit de l'art et l'art du bruit (Lebrat 2008)

Les réflexions communes aux cinéastes structurels et aux musiciens répétitifs faisant l'objet du mémoire ressurgissent aujourd'hui dans la salle de musée, par l'entremise de pratiques que Green regroupe sous le nom de « cinéma nomadique » ou de « boucles post-structurelles » (Green 2015, p. 110-115). Cette période réfère, selon l'auteur, à des artistes tels Ann Hamilton, Tacita Dean et, nous aimerions ajouter : Patrick Bernatchez et Ragnar Kjartansson, pour ne nommer qu'eux. En quoi la musicalité – telle que nous l'avons définie – permet-elle de mieux comprendre cette omniprésence de la boucle et de la répétition dans les arts actuels, spécialement dans les rapports entre le musical et le visuel? Cette question, effleurée par certains théoriciens (Levaux 2015 ; Green 2015 ; et Langlois 2016), mérite d'être explorée et approfondie pour comprendre ce qui anime les pratiques artistiques qui composent aujourd'hui un complexe phono-musico-visuel. La boucle (et d'autres formes de répétition telles le emploi, l'échantillonnage, etc.) engage en effet la composition de textures, de rythmes et

d'espaces, une esthétique particulière de composition que notre mémoire désigne au final comme la musicalité structurelle. Qu'en est-il lorsque celle-ci est aperçue au-delà du cinéma structurel et de la musique répétitive? En quoi et comment cette musicalité produite par un régime répétitif permet-elle de mieux cerner les pratiques artistiques contemporaines échafaudant des complexes phono-musico-visuels (installation, performance, art vidéo, etc.)? Cette question s'accompagne d'harmoniques : pourquoi la répétition gagne-t-elle en force d'être pratiquée dans ce contexte de migrations entre les pratiques artistiques? En quoi ces pratiques sont-elles politiques? Les notions de boucle, de réemploi et d'échantillonnage utilisées couramment dans la description et dans l'analyse des arts actuels renvoient, nous croyons, à quelque chose que personne n'a encore identifié : la musicalité en tant que composition de textures, d'espaces, de matières et de formes à la fois visuelles et sonores. Pourquoi opter aujourd'hui pour ces dispositifs? Participeraient-ils eux aussi à un dépassement de l'art propre à l'avant-garde?

BIBLIOGRAPHIE

- Belloi, Livio, Michel Delville, Christophe Levaux et Christophe Pirenne (dirs.). 2015. *Boucle et répétition. Musique, littérature, arts visuels*. Liège : Presses Universitaires de Liège.
- Adlington, Robert. 2009. *Sound Commitments. Avant-garde Music and the Sixties*. New York : Oxford University Press.
- Adorno, Theodor W. 1962. *Philosophie de la nouvelle musique*. Paris : Gallimard.
- _____ . 1982. *Quasi una fantasia : écrits musicaux II*. Paris : Gallimard.
- Albera, François. 2005. *L'Avant-garde au cinéma*. Paris : Armand Colin.
- Alburger, Mark. 2004. « Terry Riley after "In C" to "A Rainbow in Curved Air" ». *21st Century Music*, vol. 11, n°2 (février), p. 3-11.
- Balazs, Béla. 1977. *L'esprit du cinéma*, Paris : Payot.
- Barthes, Roland. 2014. *Le plaisir du texte*. Paris : Points.
- Bazin, André. 2011. *Qu'est-ce que le cinéma?* Paris : Cerf.
- Beaulieu, Alain. 2003. « La politique de Gilles Deleuze et le matérialisme aléatoire du dernier Althusser ». *Actuel Marx*, vol. 34, n° 2, p. 161-174.
- Benjamin, Walter. 2009 [1989]. *Paris, capitale du XIX^e siècle : le livre des passages*. *Traduit par Jean Lacoste, Paris : Cerf.
- Blümlinger, Christa. 2013. *Cinéma de seconde main. Esthétique du remploi dans l'art du film et des nouveaux médias*. Paris : Klincksieck.
- Bonitzer, Pascal. 1985. *Peinture et cinéma. Décadrages*. Paris : Cahiers du cinéma/Éditions de l'Étoile.
- Burke, Edmund. 1998. *Recherche philosophique sur nos idées de l'origine du sublime et du beau*. Paris : Librairie philosophique J. Vrin.
- Campan, Véronique. 1999. *L'Écoute filmique. Écho du son en image*. Saint-Denis : Presses universitaires de Vincennes.
- Caux, Daniel. 2009. *Le silence, les couleurs du prisme & la mécanique du temps qui passe*. Paris : Éditions de l'éclat.
- _____ . 1977. « Cette musique que l'on dit "répétitive" ». *Musique en jeu*, n° 26, p. 81-86.
- Cardinal, Serge. 2010. *Deleuze au cinéma. Une introduction à l'empirisme supérieur de l'image-temps*. Québec : Presses de l'Université Laval.

- Cardinal, Serge, et Solenn Hellégouarch. 2016. « Musiques aux limites de l'image / Images at the Limits of Music ». *Circuit : musiques contemporaines*, vol. 26, n° 3, p. 7-10.
- Chion, Michel. 1983. *Guide des objets sonores. Pierre Schaeffer et la recherche musicale*. Paris : Buchet/Chastel.
- Cook, Nicholas. 1998. *Analysing Musical Multimedia*. Oxford : Clarendon Press.
- Cox, Christoph, et Daniel Warner (dir.). 2013. *Audio culture: Readings in Modern Music*. New York : Bloomsbury.
- Daney, Serge. 1977-1981. « L'orgue et l'aspirateur. (Bresson, le Diable, la voix off et quelques autres) ». Dans *La rampe. Cahier critique 1970-1982*, p. 138-148. Paris : Cahiers du cinéma/Gallimard.
- Deleuze, Gilles. 1968. *Différence et répétition*. Paris : Presses universitaires de France.
- _____. 1983. *Cinéma 1. L'image-mouvement*. Paris : Éditions de Minuit.
- _____. 1985. *Cinéma 2. L'image-temps*. Paris : Éditions de Minuit.
- Desjardins, Luc. 1999. « Cinéma structurel et musique répétitive : correspondances ». *Cinémas*, vol. 9, n°s 2-3 (printemps), p. 219-229.
- Does, Amelia. 2010. « "Worthwhile Insanity:" On Collage Filmmaking and Arthur Lipsett, An Interview with Bruce Conner ». *INCITE!*, n° 2 (printemps/automne).
- Dulac, Nicolas, et André Gaudreault. 2006. « La répétitivité et la circularité au cœur de l'attraction : les jouets optiques et l'émergence d'une nouvelle série culturelle ». *1895*, n° 50 (décembre), p. 29-52.
- Fink, Robert. 2005. *Repeating ourselves. American Minimal Music as Cultural Practice*. Berkeley/Los Angeles : University of California Press.
- Frieling, Rudolf, et Gary Garrels (dir.). 2016. *It's All True*. Californie/San Francisco : San Francisco Museum of Modern Art/University of California Press.
- Gaudreault, André. 2008. *Cinéma et attraction, pour une nouvelle histoire du cinématographe*. Paris : CNRS.
- Gidal, Peter. 1978. *Structural Film Anthology*. London : British Film Institute.
- _____. 1985 [1972]. « An interview with Hollis Frampton ». *October*, n° 32 (printemps), p. 93-117.
- Girard, Johan. 2010. *Répétitions : l'esthétique musicale de Terry Riley, Steve Reich et Philip Glass*. Paris : Presses Sorbonne nouvelle.
- Goldensohn, Barry. 1985. « Memoir of Hollis Frampton ». *October*, n° 32 (printemps), p. 7-16.

- Gopinath, Sumanth. 2009. « The Problem of the Political in Steve Reich's *Come Out* ». Dans Adlington, Robert (dir.). *Sound Commitments. Avant-garde Music and the Sixties*, p. 121-144. Oxford : Oxford University Press.
- Gosse, Johanna. 2014. « Cinema at the Crossroads: Bruce Conner's Atomic Sublime, 1958-2008 ». Thèse de doctorat, Bryn Mawr : Bryn Mawr College.
- Green, J. Ronald. 2015. « Survivance des boucles dans le cinéma expérimental et l'art vidéo ». Dans Livio Belloi, Michel Delville, Christophe Levaux et Christophe Pirenne (dir.), *Boucle et répétition. Musique, littérature, arts visuels*, p. 103-126. Liège : Presses universitaires de Liège.
- Gut, Serge. 1990. « Le phénomène répétitif chez Maurice Ravel. De l'obsession à l'annihilation incantatoire ». Dans *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, vol. 21, n° 1, (juin), p. 29-46.
- Hatch, Kevin. 2012. *I Am Not Bruce Conner*. Massachusetts : MIT Press.
- Hébert, Pierre. « Procès d'une collection ». *Objectif 65*, n° 32 (1965), p. 3-16.
- Husserl, Edmund. 1985. *L'idée de la phénoménologie : cinq leçons*. Paris : Presses universitaires de France.
- Jenkins, Bruce Lynn. 1983. *The Films of Hollis Frampton: A Critical Study*. Thèse de doctorat, Illinois, Northwestern University.
- _____, et Susan Krane. 1984. *Hollis Frampton: Recollections-Recreations*. Cambridge : MIT Press.
- Joseph, Branden W. 2011. *Beyond the Dream Syndicate: Tony Conrad and the arts after Cage: (a "minor history")*. New York : Zone Books.
- Joubert, Muriel. 2015. « Boucles et répétitions dans les musiques de Steve Reich et de György Ligeti. De l'illusion tridimensionnelle à la dépossession. Prolongements dans l'art pictural ». Dans Livio Belloi, Michel Delville, Christophe Levaux et Christophe Pirenne (dir.), *Boucle et répétition. Musique, littérature, arts visuels*, p. 63-84. Liège : Presses universitaires de Liège.
- Kant, Emmanuel. 1952. *Critique of Judgement*. Oxford : Oxford University Press.
- Kostelanetz, Richard (dir.). 1997. *Writings on Glass*. New York : Schirmer Books.
- Lebrat, Christian. 2008. *Cinéma radical*. Paris : Paris Expérimental.
- Leclerc, Anne-Marie. 2008. *La musicalité filmique : de l'avant-garde au cinéma contemporain. Transformations temporelles et rythmiques*. Mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal.
- Le Grice, Malcolm. 1977. *Abstract Film and Beyond*. Londres : Studio Vista.

- _____. 2015. *Le Temps des images*. Paris : Les presses du réel/Espaces multimédia Gantner.
- Lemaître, Maurice. 2005. *Avant toute nouvelle interview ; précédé de Maurice Lemaître, le syncinéma, la ciné-hypergraphie et le film imaginaire / Maurice Lemaître*. Paris : Paris Expérimental.
- Levaux, Christophe. 2015. « Introduction ». Dans Belloi, Livio, Michel Delville, Christophe Levaux et Christophe Pirenne (dir.), *Boucle et répétition. Musique, littérature, arts visuels*, p. 7-14. Liège : Presses universitaires de Liège.
- MacDonald, Scott. 1988. *A Critical Cinema: Interviews with Independent Filmmakers*. Berkeley : University of California Press.
- Merleau-Ponty, Maurice. 1963. *Sens et Non-sens*. Paris : Gallimard.
- Mertens, Wim. 1988. *American Minimal Music*. Londres : Kahn et Averill.
- Michelson, Annette. « Frampton's Sieve ». *October*, n° 32 (printemps), p. 151-166.
- Middleton, Richard. 1983. « 'Play it again Sam': Some Notes on the Productivity of Repetition in Popular Music ». *Popular Music*, vol. 3, p. 265-266.
- Mitry, Jean. 1974. *Le cinéma expérimental. Histoire et perspectives*. Paris : Seghers.
- Moritz, William, et Beverly O'Neill. 1978. « FALLOUT: Some Notes on the Films of Bruce Conner ». *Film Quarterly*, vol. 31, n° 4 (été), p. 36-42.
- Nadrigny, Pauline. 2015. « À l'écoute du sillon fermé ». Dans Livio Belloi, Michel Delville, Christophe Levaux et Christophe Pirenne (dir.), *Boucle et répétition. Musique, littérature, arts visuels*, p. 51-62. Liège : Presses universitaires de Liège.
- Noguez, Dominique. 1978. « Sur la longueur d'onde de Michael Snow ». Dans Sayag, Alain (dir.), *Michael Snow*, p. 15-20 (Paris, 13 décembre 1978 au 29 janvier 1979). Paris : Centre Georges Pompidou.
- _____. 1985. *Une renaissance du cinéma. Le cinéma "underground" américain. Histoire, économie, esthétique*. Paris : Klincksieck.
- _____. 2010. *Éloge du cinéma expérimental*. Paris : Éditions Paris Expérimental.
- Nyman, Michael. 1999. *Experimental Music. Cage and Beyond*. Cambridge : Cambridge University Press.
- Peterson, James. 1994. *Dreams of Chaos, Visions of Order. Understanding the American Avant-garde Cinema*. Detroit : Wayne State University Press.
- Potter, Keith. 2000. *Four Musical Minimalists: La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass*. Cambridge : Cambridge University Press.

- Reich, Steve. 1974. *Writings about music*. Halifax : Press of the Nova Scotia College of Art and Design/New York University Press : New York.
- _____. 2002. *Writings on Music 1965-2000*. Oxford : Oxford University Press.
- Renard, Caroline. 2012. « Les répétitions contrariées. Sur *Beau travail* de Claire Denis ». *Cinémas*, vol. 23, n° 1 (automne), p. 55-71.
- Russell, Catherine. 1999. *Experimental Ethnography: The Work of Film in the Age of Video*. Durham : Duke University Press.
- Schaeffer, Pierre. 1966. *Traité des objets musicaux. Essai interdisciplines*. Paris : Seuil.
- Sève, Bernard. 2002. *L'altération musicale, ou, ce que la musique apprend au philosophe*. Paris : Seuil.
- Sharits, Paul. 2002. *Entendre : voir / mots par page / filmographie*. Paris : Paris Expérimental.
- Shedden, Jim (dir.). 1995. *Presence and Absence. The Michael Snow Project. The Films of Michael Snow 1956-1991*. Toronto : Art Gallery of Ontario.
- Simon, Larry. 1983-1984. « Music and Film: An Interview with Philip Glass ». *Millenium Film Journal*, n° 13 (automne/hiver), p. 133-139.
- Sitney, P. Adams (dir.). 1970. *Film Culture Reader*. New-York : Praeger Publishers.
- _____. 1979. *Visionary Film: The American Avant-Garde*. New York : Oxford University Press.
- _____. 2008. *Eyes Upside Down: Visionary Filmmakers and the Heritage of Emerson*. New York : Oxford University Press.
- Snow, Michael. 1948-1993. *Music/Sound. The Michael Snow Project*. Toronto : Art Gallery of Ontario/The Power Plant.
- Sobchack, Vivian. 1991. *The Address of the Eye*. Princeton : Princeton University Press.
- Stein, Gertrude. 1993. *Geography and Plays*. Madison : University of Wisconsin Press.
- Testa, Bart. 1995. « An Axiomatic Cinema: Michael's Snow's Films ». Dans Shedden, Jim (dir.), *Presence and Absence. The Michael Snow Project. The Films of Michael Snow 1956-1991*, p. 27-83. Toronto : Art Gallery of Ontario.
- Théberge, Pierre. 1978. « Sept films et "plus tard" ». Dans Sayag, Alain (dir.), *Michael Snow*, p. 7-9 (Paris, 13 décembre 1978 au 29 janvier 1979). Paris : Centre Georges Pompidou.
- Turquety, Benoît. 2015. « Paolo Bertetto, *le Miroir et le simulacre. Le cinéma dans le monde devenu fable* », 1895, n° 76 (novembre), p. 173-177.

Wees, William C. 1993. *Recycled images: The Art and Politics of Found Footage Films*. New York : Anthology Film Archives.

_____. 2010. « Representing the Unrepresentable: Bruce Conner's *Crossroads* and the Nuclear Sublime ». *INCITE!*, n° 2 (printemps/automne), p. 1 à 13.

Weisgall, Jonathan M. 1994. *Operation Crossroads: The Atomic Tests at Bikini Atoll*. Annapolis : Naval Institute Press.