



**HAL**  
open science

## L'album Goodbye 20th Century (1999) : la problématique expérimentale de Sonic Youth

Grégoire Tosser

► **To cite this version:**

Grégoire Tosser. L'album Goodbye 20th Century (1999) : la problématique expérimentale de Sonic Youth. Des Ponts vers l'Amérique III : interactions entre musique savante et musique populaire aux Etats-Unis (XXe et XXIe siècles), Max Noubel, Apr 2013, Paris, France. pp.131-142. halshs-01499469

**HAL Id: halshs-01499469**

<https://shs.hal.science/halshs-01499469v1>

Submitted on 6 Apr 2017

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

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



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

# L'ALBUM *GOODBYE 20<sup>TH</sup> CENTURY* (1999) : LA PROBLÉMATIQUE EXPÉRIMENTALE DE SONIC YOUTH

Grégoire TOSSER

Sorti à l'automne 1999, l'album *Goodbye 20<sup>th</sup> Century* du groupe new yorkais Sonic Youth sonne comme un singulier adieu à la musique du vingtième siècle. En effet, pionnier du rock alternatif indépendant au début des années 1980, Sonic Youth, dont le quatuor habituel est pour l'occasion considérablement agrandi, consacre ici cent minutes de musique à l'avant-garde américaine, principalement des années 1950 et 1960 : John Cage, James Tenney, Cornelius Cardew, Steve Reich, Christian Wolff, Pauline Oliveros, etc<sup>1</sup>. La teneur du disque, ainsi que la tournée correspondante à la fin de l'année 2001, déconcertèrent tout autant la critique que le public et les fans – l'expérimentation et l'improvisation sont ici mises en œuvre comme rarement par un groupe de rock. Il s'agira de comprendre en quoi cet album s'insère dans la discographie de Sonic Youth et dans quelle mesure il souligne de façon remarquable une problématique de la musique américaine depuis les années 1950, à savoir le lien entre avant-garde et culture rock.

« Everything comes to an end... even the twentieth century. » Cette phrase du compositeur Lou Harrison<sup>2</sup>, placée en exergue de l'album *Goodbye 20<sup>th</sup> Century*, semble une épitaphe sur une pierre tombale un peu fantaisiste. D'emblée, avant même d'en écouter la musique, l'album se désigne comme le marqueur d'une époque révolue et de l'entrée dans le vingt-et-unième siècle. Sa célèbre couverture présente le titre qui se dégage en surimpression au-dessus d'un enchevêtrement de spirales, avec un jeu de contraste qui fait apparaître, au centre de la pochette, un double entonnoir plus clair, tel un sablier ; celui-ci semble, de haut en bas, se refermer puis s'ouvrir, comme si cette double notion de fermeture et d'ouverture était clairement apparentée à l'album. La collection « Musical Perspectives », dont le logo apparaît en haut à droite de la couverture, utilise également cette image de la spirale, qui s'inspire peut-être de la spirale architecturale du musée Guggenheim de New York, au sein de laquelle le visiteur peut embrasser du regard une grande partie des œuvres exposées – mêlant ainsi les genres et les époques en un flux continu.

---

<sup>1</sup> Voici la liste des pièces de l'album : Christian Wolff : *Edges* (1962) ; John Cage : *Six* (1991) – deux prises sont présentes sur le double CD ; Pauline Oliveros : *Six for New Time* (1999) ; Takehisa Kosugi : + – (1987) ; Yoko Ono : *Voice Piece for Soprano* (1961) ; Steve Reich : *Pendulum Music* (1968) ; James Tenney : *Having Never Written a Note for Percussion* (1971) ; Christian Wolff : *Burdocks* (1971) ; John Cage : *Four<sup>6</sup>* (1992) ; George Maciunas : *Piano Piece #13 (Carpenter's Piece) for Nam June Paik* (1962) ; Nicolas Slonimsky : *Pièce enfantine* (1951) ; Cornelius Cardew : *Treatise* page 183 (1967).

<sup>2</sup> Compositeur américain (1917-2003).

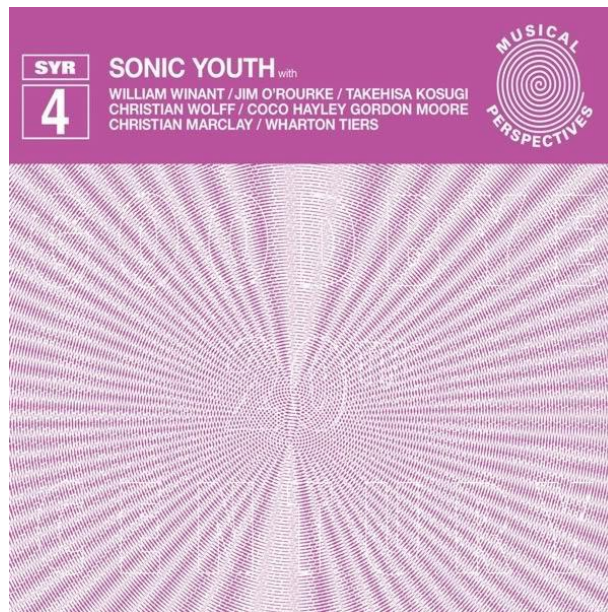


Figure 1. Couverture de l'album *Goodbye 20<sup>th</sup> Century* de Sonic Youth

Fondé en 1981, dissous en 2011, Sonic Youth a occupé pendant trente ans une place centrale dans l'histoire du rock indépendant, et a notamment influencé les mouvements alternatifs, *noisy* ou *grunge*. Produit de la scène underground new yorkaise de la fin des années 1970, lui-même grandement influencé par le mouvement punk et le rock (mouvement *No Wave – Post Punk*) au début des années 1980, le quatuor est formé, à partir de 1985, de Thurston Moore et Lee Ranaldo (guitares), Kim Gordon (guitare et basse) et Steve Shelley (batterie). C'est dans cette configuration que le groupe a lentement développé plusieurs particularités, et notamment celles-ci, qui semblent les plus intéressantes dans le cadre de ce travail :

- À l'exception de Steve Shelley, les autres membres du groupe occupent, à tour de rôle, la fonction de chanteur.
- Le groupe est ouvert, et les collaborations sont fréquentes. Des membres extérieurs peuvent venir jouer sur un album de Sonic Youth et, à l'inverse, chacun des membres de Sonic Youth est également impliqué dans d'autres projets, *side projects* ou projets solos<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> Les projets de ces vingt dernières années font ainsi apparaître des personnalités aussi différentes que Harmony Korine, William Burroughs, Gerhard Richter, Glenn Branca, Patti Smith, Gus Van Sant, Spike Jonze, Larry Clark, William Hooker, Cat Power, Fabrice Gobert... Roland Groenenboom considère cette ouverture comme étant constitutive du groupe depuis sa naissance : « Probablement, Sonic Youth est-il surtout connu pour son usage expérimental de la guitare, et dans une moindre mesure, pour la diversité de son champ d'action – diversité qui caractérise le groupe depuis naissance en 1981. Dès le premier jour, en effet, Sonic Youth aime à s'aventurer en territoire inconnu au travers de projets collectifs ou initiés par chacun des quatre membres dont les talents ne se limitent pas à la seule musique et qui entretiennent des liens spécifiques avec la scène culturelle internationale. » (« Sonic Life, Sonic Death, Sonic Youth » (traduit de l'anglais par Alice Boucher), dans GROENENBOOM, Roland (dir.). *Sonic Youth: Sensational Fix*, Saint-Nazaire, LiFE ; Bolzano, Museion ; Dijon, Presses du réel, 2008, p. 16). C'est d'ailleurs une rencontre de cet ordre en 1998, avec William Winant, qui fait jaillir l'idée de *Goodbye 20<sup>th</sup> Century*.

- Le son général du groupe est travaillé méticuleusement, notamment la sonorité des guitares qui doit naître de réglages minutieux et s'affine au fur et à mesure des albums. Les modes de jeux sur la guitare sont souvent expérimentaux et introduisent des objets sonores dans les phases d'improvisation. Les scordatures sont également souvent modifiées.
- Le groupe est adepte d'activités pluridisciplinaires, d'une pratique pluri-artistique, comme le révèle une exposition consacrée au groupe en 2008, intitulée *Sensational Fix* et qui, présentée notamment à Düsseldorf et Malmö, mêlait poésie, littérature, couture, design, vidéo, arts graphiques et numériques<sup>4</sup>.

C'est en mars 1999, un an après une collaboration avec William Winant qui s'avère décisive et qui préside à la conception de l'album<sup>5</sup>, que débutent les sessions de *Goodbye 20<sup>th</sup> Century*, avec la collaboration de Christian Marclay<sup>6</sup>, Christian Wolff<sup>7</sup>, Jim O'Rourke<sup>8</sup>, Takehisa Kosugi<sup>9</sup>, Coco Hayley Gordon Moore<sup>10</sup> et Wharton Tiers<sup>11</sup>. Winant est au cœur du projet, car il est celui qui connaît le mieux le répertoire présenté sur le disque : outre le fait qu'il a pris part à la création de plusieurs œuvres de Cage, comme *Four*<sup>6</sup>, ses qualités d'interprète et d'improvisateur (notamment avec John Zorn) le rendent indispensable au succès de la rencontre entre musique savante et improvisation.

*Goodbye 20<sup>th</sup> Century* est le quatrième album sur le label SYR (Sonic Youth Recordings), coïncé entre deux albums de Sonic Youth pour Geffen<sup>12</sup>, *A Thousand Leaves* (1998) et *NYC Ghosts and Flowers* (2000), qui sont des albums plus conventionnels du groupe. Lee Ranaldo, dans l'auto-discographie rédigée en 2006 pour le magazine *FILTER*, admet d'ailleurs parfaitement le caractère incongru de *Goodbye 20<sup>th</sup> Century* au sein de la période 1998-2000 : « Our 1999 double album in which we attempted to pay homage to the

---

<sup>4</sup> Cf. GROENENBOOM, Roland (dir.). *Sonic Youth: Sensational Fix*, op. cit. Kim Gordon et Lee Ranaldo ont en commun d'avoir été plasticiens avant de devenir musiciens. Pour une présentation rapide de l'exposition, je renvoie à REYNOLDS, Simon, *Rétromania : comment la culture pop recycle son passé pour s'inventer un futur*, (traduit de l'anglais par Jean-François Caro), Marseille, Le Mot et le reste, 2012 [2011], p. 179-180. L'auteur n'hésite pas à qualifier Sonic Youth de « groupe-portail ».

<sup>5</sup> « The process had more or less begun in May 1998, when the band, joined by percussionist William Winant, played an in-store show at Amoeba Music, the weird music-friendly record store in San Francisco. Rather than playing songs, they jammed on the sort of material they had begun releasing on the SYR albums. From that moment, an idea for a thematic SYR album evolved: an entire disc devoted to interpretations of new-music composers. » (BROWNE, David, *Goodbye 20<sup>th</sup> Century – a biography of Sonic Youth*, Da Capo Press, 2008, p. 337). « Le projet a plus ou moins commencé en mai 1998, quand le groupe, associé au percussionniste William Winant, a donné un concert au sein d'Amoeba Music, le magasin de disques à San Francisco. Plutôt que jouer des chansons, ils improvisèrent sur le matériau qu'ils avaient commencé à enregistrer sur les albums parus sur SYR. À partir de ce moment-là, l'idée d'un album SYR thématique a évolué : un disque entier consacré aux interprétations de compositeurs de musique contemporaine. »

<sup>6</sup> « Turntabliste », plasticien et compositeur américano-suisse né en 1955.

<sup>7</sup> Compositeur américain né en 1934, lié notamment à John Cage et Merce Cunningham.

<sup>8</sup> Guitariste américain né en 1969, adepte de la musique électronique, ami de Sonic Youth depuis plusieurs années et qui, dans ces années-là (2000-2005), fait partie du groupe à part entière.

<sup>9</sup> Compositeur et violoniste né en 1938, associé au mouvement Fluxus et à la compagnie de Merce Cunningham.

<sup>10</sup> Fille de Kim Gordon et Thurston Moore (âgée d'à peine cinq ans, à l'époque de l'enregistrement de l'album).

<sup>11</sup> Ingénieur du son, producteur, batteur et percussionniste américain né en 1953, proche de Glenn Branca, associé de longue date aux enregistrements de Sonic Youth, et notamment à la série des SYR (Sonic Youth Recordings).

<sup>12</sup> Le groupe signe avec Geffen Records après leurs albums de 1988, *Daydream Nation* et *Goo* (sorti en juin 1990) est leur premier album pour ce label qui, à l'époque, signe des groupes émergeant de la scène alternative ou *grunge*, comme Nirvana, Hole ou Beck.

many modernist composers we've admired – John Cage, Yoko Ono, James Tenney, Christian Wolff, Pauline Oliveros – a long list. A chance to stretch the expectations of what makes up a Sonic Youth album<sup>13</sup>. » En effet, le contenu de l'album, consacré à la musique de l'avant-garde américaine entre 1951 et 1999, presque entièrement instrumental, est inédit pour un groupe de rock indépendant<sup>14</sup>. Le programme, propre à faire pâlir n'importe quelle maison de disques ou salle de concert, exige un *instrumentarium* large, étendu, qui correspond cependant à la pratique *noisy*, bruitiste, de Sonic Youth depuis leurs débuts. Il s'agit donc d'une curiosité discographique transversale et, d'une manière, volontairement inclassable, qui suscite depuis 1999 un flot de commentaires impressionnant et dont la réception s'est avérée particulièrement délicate.

La tournée qui suit la sortie de l'album est, elle aussi, particulière et, pour tout dire, problématique. Après la tournée de *NYC Ghosts and Flowers* (2000), le groupe choisit de jouer SYR 4 en Europe en juin 2001<sup>15</sup>. Les membres de Sonic Youth ont compris la nécessité d'un accompagnement du public : un programme explicatif, dans lequel figurent certaines partitions, est distribué. Sans doute pour agrémenter l'écoute, plusieurs chansons d'autres albums seront jouées lors du même concert, de même que la plus accessible *Clapping Music* de Steve Reich, exécutée par Steve Shelley et William Winant. Pourtant, les fans de Sonic Youth ne seront pas surpris par le son de cet album, très proche des chansons du groupe qui lui sont contemporaines. Pour prendre un seul exemple, la chanson « Female Mechanic Now on Duty » (sur *A Thousand Leaves*) ressemble, dans sa sonorité, sa texture, sa densité rythmique, à la pièce écrite spécialement pour Sonic Youth par Pauline Oliveros, *Six for New Time* (1999). L'accordéoniste, également compositrice de musique électronique, est une des dédicataires, avec Winant, de la pièce *Four*<sup>6</sup>, qui est l'une des dernières pièces composées par John Cage<sup>16</sup>. Pour réaliser cette pièce de trente minutes, les interprètes, munis d'un chronomètre, choisissent douze sons différents (douze éléments sonores) qu'ils utilisent dans des fourchettes de temps prédéfinies<sup>17</sup>. Les « Number Pieces » de Cage sont bien représentées sur l'album, puisque *Six*, de 1991, apparaît par deux fois, la troisième prise figurant sur le premier volume et la quatrième prise enregistrée, sur le second volume.

---

<sup>13</sup> « Notre double album de 1999 dans lequel on a essayé de rendre hommage aux nombreux compositeurs modernes qu'on admirait. (...) C'était pour nous l'occasion d'aiguiser les attentes que peuvent susciter les composantes d'un album de Sonic Youth. » (ma traduction); on trouve cette « Auto-discographie » reproduite dans GROENENBOOM, Roland (éd.). *Sonic Youth: Sensational Fix*, (traduit de l'anglais par Aude Pasquier), *op. cit.*, p. 409).

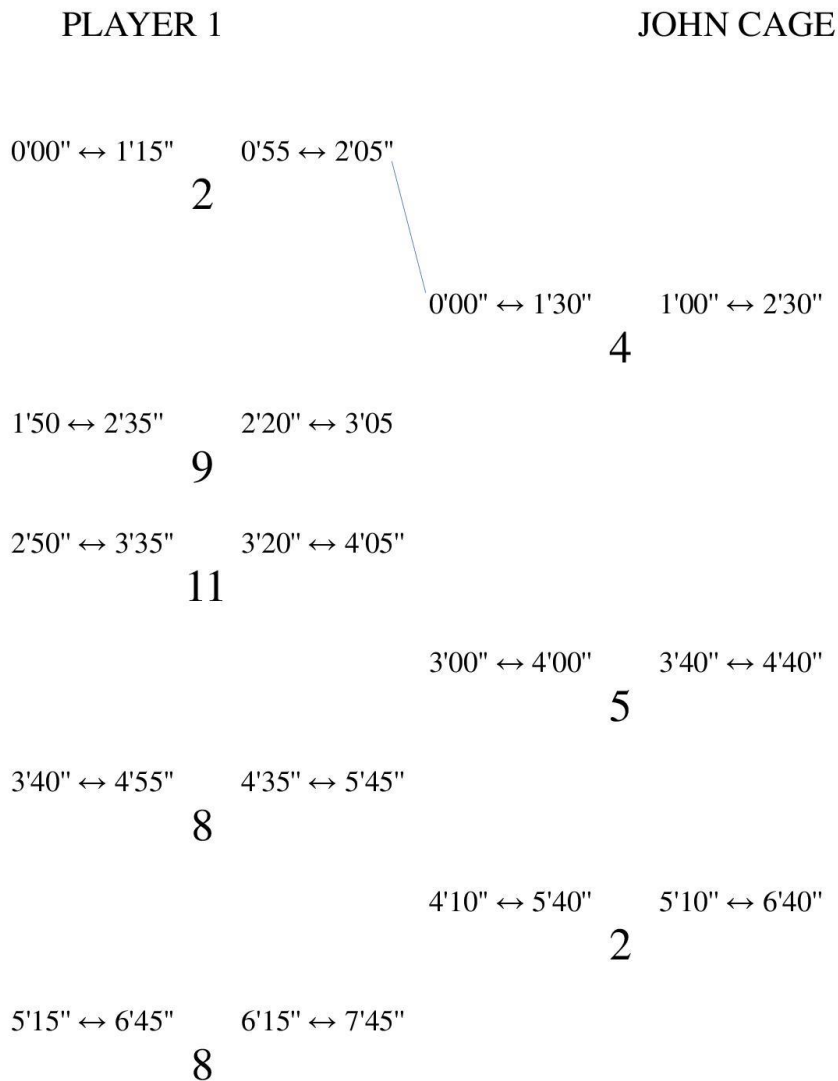
<sup>14</sup> Jason Birchmeier, sur le site de référencement [www.allmusic.com](http://www.allmusic.com), met ainsi clairement en garde les auditeurs habituels de Sonic Youth en concluant ainsi sa notice : « Alt-rock this is not. » [Il ne s'agit pas de rock alternatif] ! En ligne : <http://www.allmusic.com/album/syr-4-goodbye-20th-century-mw000254990>.

<sup>15</sup> Dans le cadre de cette tournée, j'ai pu assister à leur concert à l'Olympia, le 7 juin 2001. Les réactions du public différaient grandement des autres tournées du groupe, de leurs « rock gigs » ; désarroi, sifflets, incompréhension étaient au rendez-vous.

<sup>16</sup> Sonic Youth avait déjà rendu hommage à Cage en interprétant, sur leur album « blanc » de 1988 (connu comme *The Whitey Album*, enregistré sous le nom de Ciccone Youth), une piste silencieuse de 1'04'', intitulée (*silence*) et correspondant, selon le groupe, à une « reprise » du célèbre 4'33''.

<sup>17</sup> William Winant explique dans *Bananafish* #13 d'août 1999, que deux versions ont été enregistrées séparément, puis mixées ensemble (disponible en ligne : [http://artsites.ucsc.edu/faculty/winant/winant\\_interview.htm](http://artsites.ucsc.edu/faculty/winant/winant_interview.htm)). Un quatuor instrumental dans le canal gauche et un autre quatuor instrumental dans le canal droit : voilà qui rappelle, notamment, le double quartette d'Ornette Coleman pour *Free Jazz*.

# FOUR<sup>6</sup>



Exemple 1. John Cage, *Four*<sup>6</sup> (extrait) © Copyright 1992 by Peters, New York, n° EP 67469

Les partitions qui n'utilisent pas le papier réglé, qui sont le plus souvent graphiques, sont pensées par Sonic Youth comme le lien entre la pensée écrite et l'improvisation : le côté de la performance, de l'exécution encadrée convient bien à leur conception de la musique. Le batteur Steve Shelley le reconnaît :

Nous ne sommes pas lecteurs de partitions musicales, donc la majorité de la musique [présente sur l'album] est plutôt conceptuelle. Pour presque toute la musique il y avait des feuilles de papier devant nous qui étaient des partitions, mais elles n'étaient pas, pour la plupart, des partitions traditionnelles.

Elles ressemblaient plutôt à des consignes ou à des paramètres. Beaucoup de ces pièces étaient en fait des improvisations avec des contraintes.<sup>18</sup>

Ainsi, les réalisations des pièces *Edges* ou *Burdocks* de Christian Wolff, ou de l'extrait du *Treatise* de Cornelius Cardew correspondent à cette volonté de concrétiser la partition graphique par l'improvisation contrainte. Dans les *Liner notes* de l'album, William Winant explique :

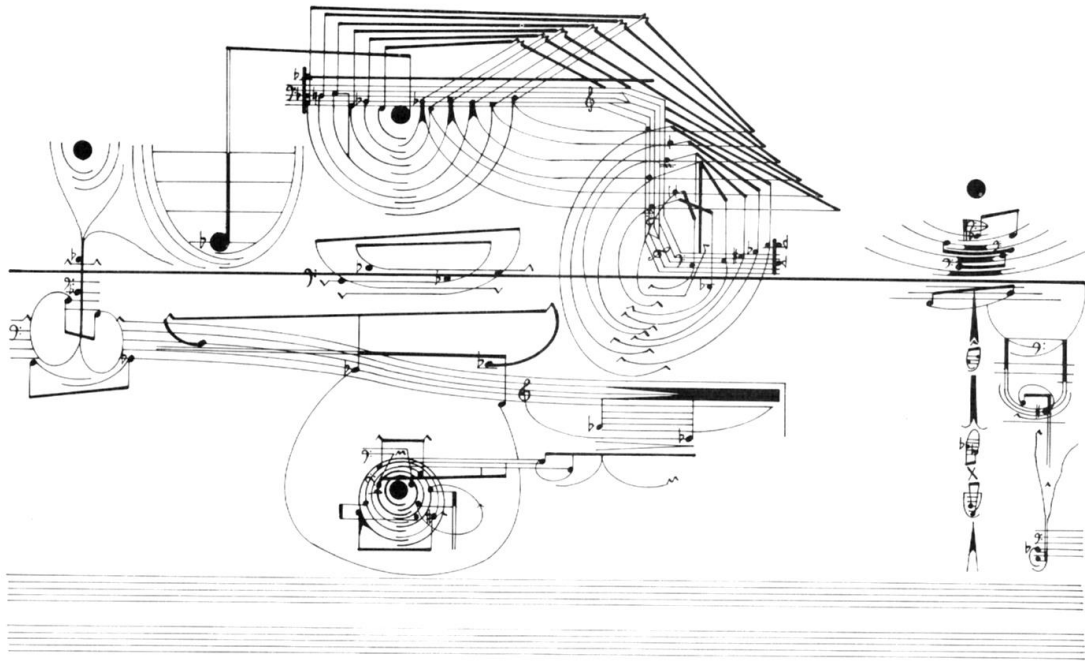
Je choisis des partitions graphiques avec une instrumentation ouverte [non prédéfinie] et faisant jouer divers degrés d'indétermination. Le *Traité* de Cardew, par exemple, est une pièce ouverte [sans fin déterminée] qui ne spécifie pas les instruments à utiliser. En outre, entre moi-même, O'Rourke et les compositeurs présents – Takehisa Kosugi et Christian Wolff –, nous étions capables d'expliquer comment les compositions étaient censées fonctionner. Nous discutons tous des pièces jusqu'à ce que nous semblions avoir compris ce qui devait, selon nous, arriver. Ensuite, nous enregistrons jusqu'à ce que tout le monde soit satisfait de l'interprétation.<sup>19</sup>

Ce témoignage contient deux remarques importantes : d'abord celle de la caution apportée au disque par les compositeurs vivants présents lors de la session d'enregistrement ; ensuite celle de la « satisfaction » attendue par chacun des membres instrumentistes. L'expression « ce qui devait, selon nous, arriver » montre que les nombreuses répétitions, sous la houlette bienveillante des compositeurs, suivaient une sorte de parcours pédagogique.

---

<sup>18</sup> “We’re not score readers, so most of this music is pretty conceptual. For almost all of the music there were pieces of paper in front of us that were scores, but they were not for the most part traditional scores. They were more like directions or parameters. A lot of these [pieces] were basically improvisations with limitations.” GARELICK, Jon, « Space is the place / Sonic Youth are out of time », *The Worcester Phoenix*, décembre 1999, p. 17-24). Également en ligne sur [http://www.worcesterphoenix.com/archive/music/99/12/17/SONIC\\_YOUTH.html](http://www.worcesterphoenix.com/archive/music/99/12/17/SONIC_YOUTH.html).

<sup>19</sup> “I chose graphic scores with open instrumentation and varying degrees of indeterminacy written into them. Cardew’s *Treatise*, for example, is an open-ended piece that doesn’t specify instruments. Plus, between myself, O’Rourke and the composers who were at the session – Takehisa Kosugi and Christian Wolff – we were able to explain how the compositions were supposed to work. We’d all talk about the pieces until it seemed like we all understood what we thought should happen. Then we’d record until everyone was satisfied that they had performed well”. WINANT, William, *Bananafish* #13, <http://williamwinant.com/bananafish.html>.



183

Exemple 2. Cornelius Cardew, *Treatise* (page 183) © Copyright The Gallery Upstairs Press, Buffalo, New York

Nul doute que la réalisation de *Burdocks* (1970-1971) de Christian Wolff, en présence et avec la participation du compositeur, a suivi ce cheminement. Le compositeur explique avoir choisi le titre de la pièce pour le caractère envahissant et parasite de la bardane, « une mauvaise herbe qui s'introduit partout<sup>20</sup> », et qui se rapproche sans doute, dans son esprit, de la pratique de l'improvisation<sup>21</sup>. Très influencé, au début des années 1970, par le Scratch Orchestra fondé par Cornelius Cardew en 1969, Wolff dit s'inspirer également de la pratique musicale enfantine<sup>22</sup> : approche naïve de l'instrument, découverte progressive des capacités instrumentales, etc. À l'instar du Scratch Orchestra, dont la vocation expérimentale (réalisation improvisée de partitions graphiques) naissait de la rencontre entre musiciens aguerris et amateurs<sup>23</sup>, l'ensemble constitué par Sonic Youth reprend d'une certaine manière la même confrontation entre ces deux types de musiciens<sup>24</sup>. L'idée que ce rapprochement

<sup>20</sup> « A messy weed that gets into everything » ; cité dans [http://articles.latimes.com/1986-01-22/entertainment/ca-31690\\_1\\_nature-music](http://articles.latimes.com/1986-01-22/entertainment/ca-31690_1_nature-music).

<sup>21</sup> « Messy » renvoie à « malpropre », « sale », mais aussi à « désordonné ».

<sup>22</sup> Cf. WOLFF, Christian. *Cues: Writing and Conversations*. Cologne : Edition MusikTexte, 1998, p. 162. La *Pièce enfantine* de Slonimsky, apportée par Lee Ranaldo et adaptée pour marimba par William Winant, pourrait constituer un bref pendant au « jeu » développé par Wolff dans les années 1970.

<sup>23</sup> Sur le Scratch Orchestra, je renvoie notamment au chapitre de Rod Eley, « A History of the Scratch Orchestra », publié dans la version électronique du livre de Cornelius Cardew : *Stockhausen Serves Imperialism*, UbuClassics, 2004 [éd. originale : Latimer New Dimensions Limited, 1974], p. 9-32. Disponible en ligne : [http://www.ubuweb.com/historical/cardew/cardew\\_stockhausen.pdf](http://www.ubuweb.com/historical/cardew/cardew_stockhausen.pdf).

<sup>24</sup> On entend d'ailleurs bien les différentes influences déployées par les musiciens en présence, particulièrement Takehisa Kosugi qui joue au violon une sorte d'ostinato diatonique, volontairement en décalage avec l'ambiance bruitiste de l'ensemble.



génère une performance fructueuse semble inscrite dans le nom même de l'orchestre – « from scratch » pouvant pointer le côté germinatif « à partir de rien », « à partir de zéro », comme si l'improvisation était une volontaire remise à plat des ressources inhérentes à une partition graphique non-directive. Nous assistons donc, à chaque fois, à une re-naissance de la musique – notion de perpétuelle reconstruction qui ne déplaît pas à Sonic Youth dans la perspective d'un adieu au vingtième siècle.

À cette relation entre ouverture de la forme et indétermination du matériau répond le côté provocateur et néo-dada du groupe Fluxus, dont de nombreux membres sont représentés sur l'album. Ainsi, la pièce de Yoko Ono, *Voice Piece for Soprano* de 1961, est une série de trois cris qui doivent être respectivement poussés 1) contre le vent 2) contre le mur 3) contre le ciel – ce sont là les seules indications portées sur la « partition ».

## VOICE PIECE FOR SOPRANO

**Scream.**

1. against the wind
2. against the wall
3. against the sky

1961 autumn

Exemple 3. Yoko Ono, *Voice Piece for Soprano*

C'est la jeune Coco Haley qui interprète la pièce sur le disque<sup>25</sup>, avec une grande conviction. Inutile, ici, de revenir sur la place du cri dans la musique vocale des années 1960 – notons simplement la proximité évidente avec de nombreuses chansons de Sonic Youth, en particulier celles chantées par Kim Gordon<sup>26</sup>.

George Maciunas<sup>27</sup> est l'autre personnalité proche de Fluxus, dont il a rédigé le manifeste. Dans ses *Twelve Compositions for Nam June Paik*<sup>28</sup> (1962), il propose plusieurs *happenings* musicaux, plus ou moins faciles à réaliser techniquement :

N° 1 : Que les déménageurs de piano transportent le piano jusque sur la scène.

N° 2 : Accordez le piano.

N° 3 : Dessinez des motifs avec de la peinture orange sur le piano.

---

<sup>25</sup> Sa mère, Kim Gordon, prendra le relais pendant la tournée européenne.

<sup>26</sup> Par exemple, de fréquentes interprétations de chansons comme *Swimsuit Issue*, *Kool Thing* ou *Bull in the Heather*. Par ailleurs, la chanson *Side2side*, sur *NYC Ghosts and Flowers*, développe un univers sonore où la voix parlée (et parfois criée) est omniprésente – et il s'agit d'une des chansons que Sonic Youth interprète lors de chaque concert de la tournée de 2001 pour *Goodbye 20<sup>th</sup> Century*.

<sup>27</sup> Artiste lituanien (1931-1978).

<sup>28</sup> Artiste américano-coréen (1932-2006), proche de Fluxus, considéré comme un des premiers vidéastes ou artistes vidéo.

N° 4 : Faites sonner toutes les touches en même temps en plaçant un bâton droit sur toute la longueur du clavier.

N° 5 : Introduisez un chien ou un chat (ou les deux) dans le piano et jouez du Chopin.

N° 6 : Étirez les trois cordes les plus aiguës avec une clé d'accordeur jusqu'à ce qu'elles cassent.

N° 7 : Placez un piano au-dessus d'un autre (l'un d'entre eux peut être plus petit).

N° 8 : Mettez le piano la tête en bas et déposez un vase avec des fleurs sur la caisse de résonance.

N° 9 : Dessinez un dessin de piano de manière à ce qu'il soit visible par tout le public.

N° 10 : Écrivez un panneau disant : « Composition pour piano n° 10 » et montrez-le à l'assistance.

N° 11 : Lavez le piano, cirez-le et polissez-le bien.

N° 12 : Que les déménageurs de piano emportent le piano hors de la scène.<sup>29</sup>

Enfin, *Piano Piece #13 (Carpenter's Piece)* exige, de façon radicale, la destruction progressive du piano, en clouant une à une les touches de l'instrument à l'aide d'un marteau<sup>30</sup>. Le caractère subversif de la pièce provient non seulement du renversement qu'elle opère (l'instrument n'est plus utilisé pour ses capacités musicales propres, mais pour le bruit que son enveloppe, son « meuble », produira lors de sa destruction), mais encore de l'image bourgeoise que véhicule l'instrument-piano en tant qu'objet et en tant que représentant du romantisme musical. La dimension politique semble pourtant absente de la démarche de Sonic Youth – tout du moins, elle n'est mise en avant par aucun membre du groupe. La ligne de démarcation est donc nette, entre la perception (et la perspective) de cette pièce lors de sa création dans les années 1960<sup>31</sup>, et le caractère décalé qu'elle possède aujourd'hui, puisque son acte subversif fondateur est quelque peu éculé.

Le mélange des genres est pratiqué par Sonic Youth depuis de nombreuses années. Un exemple célèbre est la piste finale de l'album « *Washing Machine* » (1995), une chanson intitulée « *The Diamond Sea* » dont la seconde et longue partie consiste en une improvisation instrumentale presque entièrement basée sur un seul accord<sup>32</sup>. D'une certaine façon, les trois premiers volumes de SYR enregistrés en 1997 constituent un prolongement de cette pratique de l'improvisation étendue<sup>33</sup>. De nombreuses pistes s'étirent sur des durées presque

---

<sup>29</sup> No. 1 : Let piano movers carry piano into the stage. No. 2 : Tune the piano. No. 3 : Paint with orange paint patterns over the piano. No. 4 : Using a straight stick the length of the keyboard sound all keys together. No. 5 : Place a dog or cat (or both) inside the piano and play Chopin. No. 6 : Stretch the 3 highest strings with a tuning key until they break. No. 7 : Place one piano on top of another (one can be smaller). No. 8 : Place piano upside down and put a vase with flowers over the sound box. No. 9 : Draw a picture of a piano so that the audience can see the picture. No. 10 : Write a sign reading: piano composition no. 10 and show the audience the sign. No. 11 : Wash the piano, wax and polish it well. No. 12 : Let piano movers carry the piano out of the stage. Cf. FRIEDMAN, Ken, SMITH, Owen et SAWCHYN, Lauren (éd.) *The Fluxus Performance Workbook*, sur [www.deluxe.com/beat/fluxusworkbook.pdf](http://www.deluxe.com/beat/fluxusworkbook.pdf), p. 81. Des pièces de Yoko Ono, Nam June Paik et Takehisa Kosugi, notamment, sont présentes dans le livret.

<sup>30</sup> Outre la performance sonore, le CD présente une vidéo de 4'30'' montrant les membres de Sonic Youth en train d'exécuter la pièce en avril 1999.

<sup>31</sup> Des photographies de Maciunas montrent l'artiste clouer le piano habillé comme un pianiste-concertiste, en costume noir et chemise blanche, ce qui accentue encore la vision provocatrice du pianiste détruisant avec application l'instrument qu'il est censé vénérer.

<sup>32</sup> La version « single » de cette chanson dure plus de 25 minutes, avec une fin différente ; celle-ci apparaît notamment sur le disque *The Destroyed Room : B-Sides and Rarities*, publié par Geffen en décembre 2006.

<sup>33</sup> Et inversement, certaines chansons qui apparaîtront sur *A Thousand Leaves* en 1998 proviennent d'un matériau développé par l'improvisation, notamment sur SYR 2. Cette hybridité est hautement perceptible dans les albums pour Geffen et Matador, dans les années 2000 : *Murray Street* (2002), *Sonic Nurse* (2004), *Rather Ripped* (2006) et *The Eternal* (2009).

similaires<sup>34</sup> et s'attachent toutes à développer, via l'expérimentation, un matériau minimal. C'est le cas, notamment, de deux autres pièces qui, bien qu'anciennes, ont été spécialement adaptées pour l'album, *Having never written a note for percussion* de James Tenney (1971) et + - de Takehisa Kosugi (1987). Dans la première, un son (de percussion) doit être joué en *crescendo*, puis en *decrescendo*.

HAVING NEVER WRITTEN A NOTE FOR PERCUSSION  
for John Bergamo

(very long)

James Tenney  
8/6/71

Exemple 4. James Tenney, *Having never written a note for percussion* © Copyright Sonic Art Editions, Baltimore, MD

Dans la seconde, trois choix s'offrent aux interprètes : le « + » leur permet de jouer plus aigu, le « - » de jouer plus grave, le « | » de choisir entre les deux options.

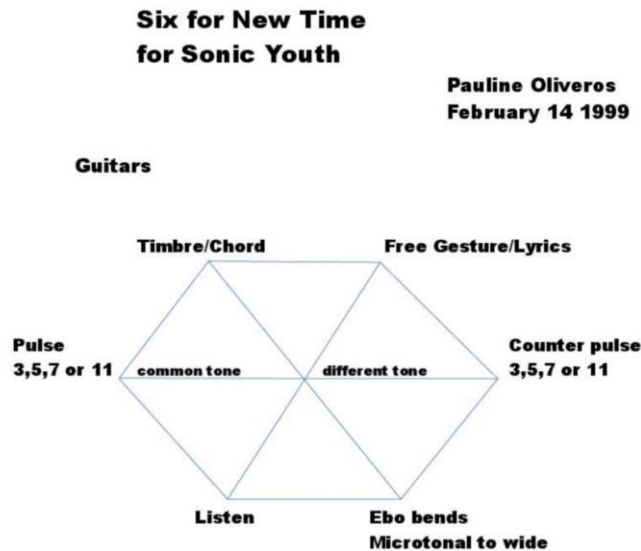
+ - Takehisa Kosugi - 1987 -

+	-	+	+	+	-	-	-	+	+	+	+
+	-	+	+		+	-	+	+	-	+	+
+	+	-	-	-	+	-	-	-	-	-	+
+	-	+	+	+	-		+	+	-	+	+
+	-	+	+	+	-	-	-		+	-	-
+	+	+	-	-	+	-	+	+	+	-	-
+	+	+	+	-	-	-	-	-	+	+	+
+	-	-	+	-	+	+	-	+	-	+	
-	-	-	+	+	-	+	+	+	-	-	+
-	-	-	-	-	-	+		-	+	-	-

Exemple 5. Takehisa Kosugi, + -

<sup>34</sup> Je pense à « Anagrama » sur SYR 1 (9'31''), « Slaapkamers met slagroom » sur SYR 2 (17'39''), « Invito al cielo » et « Radio-amatoroj » sur SYR 3 (respectivement 20'51'' et 29'15'').

Après avoir envisagé, elle aussi, à adapter une pièce existante, Pauline Oliveros soumet finalement une partition nouvelle aux membres de Sonic Youth, *Six for New Time*, qui est la seule œuvre spécialement composée pour le projet :



Exemple 6. Pauline Oliveros, *Six for New Time* © Copyright Deep Listening Publications.

Ici encore, la concrétisation sonore de cet hexagone, dont les côtés opposés sont reliés, laisse place à une ambiance *noisy* tout à fait conforme aux réalisations antérieures de Sonic Youth – la permissivité de la partition graphique et de l'improvisation collective ne sont là que pour relier leur pratique rock à toute proposition musicale.

Voilà donc résolue, d'une certaine manière, la problématique expérimentale posée par Sonic Youth. *Goodbye 20<sup>th</sup> Century* est un objet généralement inconnu des musicologues<sup>35</sup>, rejeté par les fans habituels du groupe. Mais en évaluant la teneur de ce disque à l'aune de la production de Sonic Youth, Simon Reynolds remarque très justement que « la musique de Sonic Youth fait souvent figure de « surface d'absorption et de résorption », pour reprendre Jean Baudrillard, un espace où s'entrecroisent toutes leurs influences<sup>36</sup>. » La citation exacte de Baudrillard, « pur écran, pure surface d'absorption et de résorption des réseaux d'influence<sup>37</sup> » fait apparaître la notion de toile intertextuelle que cultive le groupe : la pratique fréquente de

<sup>35</sup> Pour nuancer ce jugement, David Schiff, lors de la discussion pendant le colloque, indique que ses étudiants en composition connaissent étonnamment bien cet album, qui est « culte » aux États-Unis dans le milieu musicologique. Il est vrai que certaines pièces (notamment celles de James Tenney et de Steve Reich) n'ont, pendant plusieurs années, été accessibles – n'est-ce pas un comble ? – que via l'enregistrement de Sonic Youth.

<sup>36</sup> REYNOLDS, Simon, *Rétromania : comment la culture pop recycle son passé pour s'inventer un futur*, trad. par Jean-François Caro, Marseille : 2012 [2011], p. 184.

<sup>37</sup> BAUDRILLARD, Jean, *L'Autre par lui-même : habilitation*, Paris : Galilée, 1987, p. 25.

la reprise dans le cadre du rock<sup>38</sup> montre bien que l'important reste la prise en considération de l'objet étudié, repris, exécuté – qu'il s'agisse d'une chanson ou d'une œuvre expérimentale. Pour Sonic Youth, la question de la distinction ou du hiatus entre différentes musiques ne se pose pas, pas plus que celle de la légitimité d'un groupe de rock à réaliser un disque consacré à l'avant-garde américaine de la deuxième moitié du vingtième siècle<sup>39</sup>. Cette force de passage qui est la leur, cette capacité à traverser les genres, à transgresser les frontières, permet à leur musique de pleinement « participer d'un ou de plusieurs genres », comme le dit Jacques Derrida dans une citation célèbre<sup>40</sup>. C'est le point d'aboutissement de la ligne directrice désirée par le groupe depuis ses débuts. Leur regard dans le rétroviseur ne se veut pas prétentieux. Ils veulent simplement pouvoir jouer la musique des compositeurs qu'ils admirent, de compositeurs qui ont compté dans la musique d'avant-garde mais aussi dans la musique improvisée et le rock. En disant adieu au vingtième siècle, Sonic Youth signe un album post-rock en même qu'un chapitre postmoderne<sup>41</sup> de l'histoire du disque et de l'histoire de la musique. Dans la dernière chanson, « Massage the History », du dernier album du groupe, *The Eternal* (2009), Kim Gordon chante ces paroles qui résonnent comme un manifeste : « Wishing you were here / Let's massage history<sup>42</sup>. »

### Bibliographie sélective

BAUDRILLARD, Jean, *L'Autre par lui-même : habilitation*, Paris, Galilée, 1987.

BROWNE, David, *Goodbye 20<sup>th</sup> Century – a biography of Sonic Youth*, Da Capo Press, 2008.

DERRIDA, Jacques, *Parages*, Paris, Galilée, 1985.

GARELICK, Jon, « Space is the place / Sonic Youth are out of time », *The Worcester Phoenix*, décembre 1999, p. 17-24. également en ligne : [http://www.worcesterphoenix.com/archive/music/99/12/17/SONIC\\_YOUTH.html](http://www.worcesterphoenix.com/archive/music/99/12/17/SONIC_YOUTH.html)

JANZ, Tobias, « Goodbye 20<sup>th</sup> Century. Sonic Youth, John Cage's 'Number Pieces' and the Long Farewell to the Avant-Garde » (traduit de l'allemand par Walter Bernhart), WOLF, Werner (éd.), *The Metareferential Turn in Contemporary Arts and Media. Forms, Functions,*

---

<sup>38</sup> Je me contente de citer quelques noms repris par Sonic Youth : Patti Smith, The Carpenters, Madonna, Neil Young...

<sup>39</sup> Le journaliste Mark Swed note, le 12 décembre 1999, dans le *Los Angeles Times* : « The fact that a rock band has managed to serve [conceptual music] so well is nothing less than a watershed in the peculiar dance between high art and low that popular music now and then attempts. » En ligne : SWED, Mark, « Glorious Noise Returns », *Los Angeles Times*, December 12 1999, <http://articles.latimes.com/1999/dec/12/entertainment/ca-42992/2>. « Le fait qu'un groupe de rock ait réussi à servir si bien la [musique conceptuelle] n'est rien moins qu'un moment charnière dans la danse étrange, que tente d'exécuter de temps en temps la musique populaire, entre le grand art et l'art mineur. » (ma traduction)

<sup>40</sup> « Un texte ne saurait appartenir à aucun genre. Tout texte participe d'un ou de plusieurs genres, il n'y a pas de texte sans genre, il y a toujours du genre et des genres, mais cette participation n'est jamais une appartenance. » DERRIDA, Jacques, *Parages*, Paris : Galilée, 1985, p. 264. Le chapitre s'intitule : « La loi du genre ».

<sup>41</sup> Pour cette question, cf. JANZ, Tobias : « Goodbye 20<sup>th</sup> Century. Sonic Youth, John Cage's 'Number Pieces' and the Long Farewell to the Avant-Garde », (traduit de l'allemand par Walter Bernhart), dans WOLF, Werner (dir.), *The Metareferential Turn in Contemporary Arts and Media. Forms, Functions, Attempts at Explanation*. Amsterdam & New York : Rodopi (coll. Studies in Intermediality), 2011, p. 525-547.

<sup>42</sup> « En souhaitant ta présence / Pratiquons un massage à l'histoire. »

*Attempts at Explanation*. Amsterdam & New York : Rodopi (coll. Studies in Intermediality), 2011, p. 525-547.

FRIEDMAN, Ken, SMITH, Owen et SAWCHYN, Lauren (éd.) Disponible en ligne dans *The Fluxus Performance Workbook*, sur [www.deluxxe.com/beat/fluxusworkbook.pdf](http://www.deluxxe.com/beat/fluxusworkbook.pdf)

GROENENBOOM, Roland (éd.), *Sonic Youth: Sensational Fix*, Saint-Nazaire, LiFE ; Bolzano, Museion ; Dijon, Presses du réel, 2008.

REYNOLDS, Simon, *Rétromania : comment la culture pop recycle son passé pour s'inventer un futur*, (traduit de l'anglais par Jean-François Caro), Marseille, Le Mot et le reste, 2012 [2011].

SWED, Mark, « Glorious Noise Returns », *Los Angeles Times*, December 12 1999, <http://articles.latimes.com/1999/dec/12/entertainment/ca-42992/2>.

WINANT, William, *Bananafish* #13, <http://williamwinant.com/bananafish.html>

– *The Genesis of SYR4*, [http://artsites.ucsc.edu/faculty/winant/winant\\_interview.htm](http://artsites.ucsc.edu/faculty/winant/winant_interview.htm)

WOLFF, Christian, *Cues: Writing and Conversations*, Cologne, Edition MusikTexte, 1998.

### Discographie sélective

Sonic Youth :

- *Washing Machine* : Geffen, 1995.
- *SYR 1, SYR 2, SYR 3* : Sonic Youth Recordings, 1997.
- *A Thousand Leaves* : Geffen, 1998.
- *SYR 4 [Goodbye 20<sup>th</sup> Century]* : Sonic Youth Recordings, 1998.
- *NYC Ghosts and Flowers* : Geffen, 2000.
- *Murray Street* : Geffen, 2002.
- *Sonic Nurse* : Geffen, 2004.
- *Rather Ripped* : Geffen, 2006.
- *The Destroyed Room : B-Sides and Rarities* : Geffen, 2006.
- *SYR7 [J'Accuse Ted Hughes]* : Sonic Youth Recordings, 2007.
- *SYR8 [Andre Sider of Sonic Youth]*, avec Mats Gustafsson et Merzbow : Sonic Youth Recordings, 2008.
- *The Eternal* : Matador, 2009

COLEMAN, Ornette, *Free Jazz : a Collective Improvisation*, Atlantic, 1960