

Déméter

ISSN : 1638-556X

Éditeur : Université de Lille

14 | Hiver | 2025

Défaire les histoires disciplinaires : frictions et appropriations réciproques
entre théâtre et performance (de 1950 à nos jours)

Beyond the Dream Syndicate. Tony Conrad and the Arts after Cage, chapitre 1 (extraits) : « What Is a Minor History ? »

Texte traduit par Janig Bégoc, Laure Fernandez, Nicolas
Fourgeaud, Ophélie Landrin et Samuel Lhuillery

Branden W. Joseph

Traduction de Janig Bégoc, Laure Fernandez, Nicolas Fourgeaud, Ophélie Landrin
et Samuel Lhuillery

 <https://www.peren-revues.fr/demeter/2503>

DOI : 10.54563/demeter.2503

Référence électronique

Branden W. Joseph, « *Beyond the Dream Syndicate. Tony Conrad and the Arts after
Cage*, chapitre 1 (extraits) : « What Is a Minor History ? » », *Déméter* [En ligne], 14 |
Hiver | 2025, mis en ligne le 30 janvier 2026, consulté le 01 février 2026. URL :
<https://www.peren-revues.fr/demeter/2503>

Droits d'auteur

CC-BY-NC

Beyond the Dream Syndicate. Tony Conrad and the Arts after Cage, chapitre 1 (extraits) : « What Is a Minor History ? »

Texte traduit par Janig Bégoc, Laure Fernandez, Nicolas Fourgeaud, Ophélie Landrin et Samuel Lhuillery

Branden W. Joseph

Traduction de Janig Bégoc, Laure Fernandez, Nicolas Fourgeaud, Ophélie Landrin et Samuel Lhuillery

NOTES DE L'AUTEUR

Lorsque Branden W. Joseph (professeur d'art moderne et contemporain Frank Gallipoli, Université Columbia, New York) publia *Beyond the Dream Syndicate. Tony Conrad and the Arts after Cage* en 2008 aux éditions Zone Books, il ne proposait pas, loin de là, un ouvrage monographique – un genre encore souvent prisé par les historien·nes de l'art. Si le compositeur, musicien, artiste visuel, performeur et cinéaste Tony Conrad (1940-2016) occupe une place symboliquement importante dans le livre (en témoigne le titre), celui-ci n'est en rien un monument à l'artiste. Plus encore que la figure indisciplinée de Conrad, ce qui intéresse l'auteur, c'est le fait que l'artiste représente un carrefour autour duquel s'ordonne une multitude de réseaux de sociabilité entrecroisés et un lacs de collaboration hétéroclites faisant fi de toute définition essentialiste de l'art – Jack Smith, La Monte Young, John Cale, Henry Flynt...

Pour respecter cette multiplicité hétérogène, Branden W. Joseph a donc dû abandonner l'idée d'une histoire monolithique au profit d'une histoire faite de récits emboîtés, connectés, et irréductibles les uns aux autres. Dans une perspective marquée par les théories de Gilles Deleuze et Félix Guattari, il revendique par ailleurs de mettre à jour des histoires mineures (« minor history ») : des trajectoires sociales sinueuses, souvent liées à des œuvres artistiques difficilement assignables aux catégories historiographiques et critiques dominantes. C'est tout l'objet de « What is a Minor History? », le premier chapitre de *Beyond the Dream Syndicate*, dont nous traduisons collectivement des extraits ici.

Ce chapitre, qui est aussi une réflexion épistémologique sur le mineur, l'écriture de l'histoire et la construction de l'auctorialité, présente un aspect particulièrement remarquable sur le plan méthodologique. Plutôt que d'emprunter aux travaux d'une figure intellectuelle académique (historien·ne, philosophe...), Branden W. Joseph fait le choix de se laisser guider par les textes et les œuvres de deux artistes états-uniens liés par leurs collaborations, leurs refus des limitations de médium et leurs réflexions sur les rapports entre histoire et pouvoir : Tony Conrad d'une part, et Mike Kelley (1954-2012) d'autre part, artiste visuel et performeur essentiel de la scène californienne.

Ce texte nous a paru pouvoir intéresser les réflexions des historien·nes du théâtre et de la performance qui se confrontent aujourd'hui au projet d'écrire l'histoire de formes et de pratiques circulant entre les champs et ont recours à des ressources sans se soucier de savoir si elles appartiennent bien à l'histoire du théâtre, ou à l'histoire de l'art, ou de la performance. Ne serait-il pas temps d'écrire des histoires artistiques, institutionnelles, sociales et esthétiques moins disciplinaires, et donc moins essentialistes ? D'abandonner un peu les espaces sanctuarisés qu'ont dessinés les études théâtrales et l'histoire de l'art dès qu'il s'agit de parler des rapports entre théâtre et performance ? Les productions culturelles de l'*underground* états-unien des années 1950 et 1960 constituent sans aucun doute un remarquable cas de figure pour qui voudrait s'essayer à un pareil exercice. Avant de laisser la place à notre traduction, il nous semble important de donner en amont quelques informations succinctes sur Tony Conrad pour éclairer certains aspects de l'analyse de Joseph. L'artiste est indissociable d'une aventure musicale essentielle du début des années 1960 : The Theatre of Eternal Music (parfois aussi nommé The Dream Syndicate), un ensemble dont le noyau est composé de La Monte Young, Marian Zazeela, John Cage et Tony Conrad, parfois rejoints par d'autres personnalités comme Angus MacLise. A l'issue des quatre années d'existence de ce collectif à géométrie variable (1962-1966), le compositeur La Monte Young confisqua les bandes magnétiques des sessions du Theatre et élaborait divers récits autorisés, largement repris par les historien·nes de la musique minimaliste. D'une part, il revendiquait cette musique comme étant d'abord et avant tout *sa* musique ; d'autre part, il colorait les expériences du collectif d'un imaginaire archaïsant et mystique : les drones du Theatre étaient selon lui une tentative de mettre en œuvre la musique des sphères pythagoriciennes. A partir de la fin des années 1980, avec une accélération dans les années 1990, Conrad imposa une réflexion publique sur la construction de cette auctorialité autoritaire et élaborait un modèle qui remettait le collectif, la polyphonie et l'idée d'une démocratie radicale au centre du jeu. Outre des textes, Conrad tenta de bouleverser l'écriture de l'histoire en publiant des disques. Si certains, comme *Inside the Dream Syndicate Vol. 1: Day of Niagara* (publié par Table of the Elements en 2000), recèlent uniquement des enregistrements d'époque, le coffret *Early Minimalism Volume 1* (lui aussi publié par Table of Elements, 1997), dont il est largement question dans le texte de Joseph, est plus complexe. Le premier disque présente l'enregistrement original d'une pièce de Young sans le Theatre (*Four Violins*, 1964), alors que les trois autres disques sont une tentative de réactivation de la musique du Theatre avec des musiciens des années 1990, sans la présence de Young ni de Zazeela. Cette tentative d'ouvrir une nouvelle perspective et de nouvelles formes de réception sur ce pan mythique de la musique des années soixante est un élément central de « What is a Minor History? ».

TEXTE

Qu'est-ce qu'une histoire mineure ?

« Il n'y a de grand, et de révolutionnaire, que le mineur. »

Deleuze et Guattari

- 1 À l'été 1997, Tony Conrad apparaît *in imago* lors de l'exposition internationale d'art contemporain Documenta de Kassel, en Allemagne – alors dans sa dixième édition –, dans l'installation multimédia de Mike Kelley et Tony Oursler, *The Poetics Project*, 1977-1997. Ce n'est pas la première fois que Conrad est inclus dans le travail d'autres artistes à Documenta. Vingt ans plus tôt, il avait participé en personne à la Dream House de La Monte Young et Marian Zazeela, dans laquelle un accord musical complexe et unique emplissait un espace coloré par un éclairage spécialement conçu par Zazeela, un environnement que l'on considérerait aujourd'hui comme une sorte d'« art sonore ».
- 2 En 1972, Conrad s'était engagé à superviser le dispositif électronique de la Dream House, s'assurant que les générateurs d'ondes sinusoïdales de l'installation fonctionnaient et étaient mis en syntonie pour la durée de l'exposition. Conrad avait aussi joué du violon lors des concerts présentés dans la Dream House par la réincarnation par Young du Theatre of Eternal Music, un groupe que Conrad avait contribué à fonder dans sa configuration originale et auquel il avait pleinement participé tout au long des années 1960. Dans les années 1970, Conrad était principalement connu comme cinéaste, sa réputation ayant été faite par *The Flicker* (1965-66), film « structurel » notoire constitué d'une alternance de cadres noirs et blancs formant des motifs stroboscopiques lors de la projection. Après Documenta, sa femme et collaboratrice Beverly Grant et lui avaient passé plusieurs semaines en Europe pour accompagner les projections de *The Flicker*, ainsi que des tout aussi abstraits *Straight and Narrow* (1970) et *Four Square* (1971), ainsi que le récit fantastique d'un travesti, *Coming Attractions* (1970). Une visite particulièrement marquante fut celle du cinéma d'avant-garde/pornographique X-Screen à Cologne des réalisateurs Birgit et Wilhelm Hein, où Conrad entendit parler de l'actionniste viennois Otto Muehl (qui, plus tard, lui rendra visite aux États-Unis), rencontra le réalisateur autrichien Kurt Kren, et finalement – via le frère de Wilhelm, Karlheinz, et sa femme Renate – découvrit à Munich les films de Muehl, Otmar Bauer et d'autres

artistes de leur cercle (une expérience que Conrad décrira longuement dans son article « The Eye and the Asshole¹ »).

- 3 Un autre voyage important cet automne-là avait conduit Conrad à la ferme communale de Wümme où le producteur Uwe Nettelbeck avait fondé le groupe pionnier de Krautrock, Faust. Les enregistrements réalisés à cette occasion étaient sortis l'année suivante, composant l'album désormais fameux (mais à l'époque presque totalement négligé) *Outside the Dream Syndicate*. Comme l'explique David Fricke, Conrad commençait à cette époque à avoir l'impression que le Theatre of Eternal Music reformé ne jouait plus la musique que lui, Young, Zazeela et John Cale avaient créée à New York durant la période dite du « Dream Syndicate² ». Le titre choisi par Conrad pour l'enregistrement avec Faust se réfère clairement à cette période, et plus spécifiquement à son article « Inside the Dream Syndicate », publié dans *Film Culture* une demi-douzaine d'années plus tôt³. « Inside the Dream Syndicate » est ce qui se rapproche le plus d'un manifeste produit par un membre du groupe, une esquisse de ce que Conrad, du moins, considérait comme leurs objectifs esthétiques communs. Bien que Conrad ait, selon ses dires, approché l'enregistrement de *Outside the Dream Syndicate* sans malveillance ni volonté de conflit, sa sortie a résolument déclaré la fin de cette époque.

- 4 Cinq Documenta plus tard, Conrad fait donc de nouveau partie d'une installation artistique et musicale, *The Poetics Project* de Kelley et Oursler, une œuvre très différente de l'unification sage, méditative, presque organique à laquelle la Dream House aspirait. Il s'agit plutôt d'une conglomération multimédia digressive, cacophonique, résistant résolument à la totalisation. Peintures, sculptures, panneaux architecturaux autonomes, projections vidéo et bandes audio s'y disputent l'attention du visiteur, s'interrompant et se chevauchant dans un mode d'apparence chaotique⁴. Lorsqu'on y regarde de plus près, chaque composant de l'installation se révèle en lui-même hétéroclite, et même fracture toute idée de médium artistique. Une toile peinte, par exemple, s'avère être la reproduction d'une vieille lettre racontant les impressions de Kelley lors d'un concert de rock, spécifiquement celui du groupe de musique industrielle Throbbing Gristle, mené par les ex-artistes visuels Genesis P-Orridge et Cosey Fanni Tutti⁵. D'autres peintures sont des agrandissements de croquis de cahiers de notes, des reproductions de couvertures de livres, ou des accessoires

reconstruits des premières vidéos et performances de Oursler, tout ceci fonctionnant comme des écrans pour d'autres projections vidéo et comme des murs pour la structure labyrinthique de l'installation. D'autres toiles encore abritent des haut-parleurs qui s'affrontent les uns les autres à coup de solos de guitares rageuses et de batteries⁶. Pris comme un ensemble, *The Poetics Project* forme non seulement un vaste collage, mais il est également une *mise-en-abyme* de médiums travaillés par la différenciation ; plus on l'examine de près, plus son contenu est diversifié.

- 5 Le sujet principal de l'œuvre sont les Poetics, un « art band » formé par Kelley et Oursler tandis qu'ils étudiaient à CalArts (l'Institut des Arts de Californie), avec leur camarade et membre fondateur Don Krieger et, par la suite, John Miller. Avant de s'établir sous la forme d'un groupe de musique, la bande a expérimenté la comédie d'accessoire (« prop comedy ») et les activités de type performances du Bauhaus ou de la Judson Dance, notamment la danse des bâtons, reconstituée en vidéo avec différents interprètes pour l'installation. Bien que « The Poetics ait été initialement conçu pour être un spectacle comique dysfonctionnel pour nightclub », rappelle Kelley, « l'appel du format groupe de musique était trop fort et la version nightclub des Poetics a fusionné avec certains des musiciens de l'ex-Polka Dot pour former une version du groupe plus orientée rock-song⁷ ». La référence de Kelley à Polka Dot vient de son groupe pré-Oursler de CalArts, Polka Dot and the Spots, inspiré par l'initiateur (et musicien prolifique) de la polka style Chicago, Li'l Wally. Auparavant, Kelley avait fait partie d'un précédent collectif artistique et musical, Destroy All Monsters, fondé alors qu'il était étudiant de premier cycle à l'Université du Michigan à Ann Arbor⁸. Né d'une série encore plus ancienne de performances de type Guérilla, chaotiques et conflictuelles, le noyau du groupe se composait de Kelley, Cary Loren, Niagara et Jim Shaw (également collaborateur musical occasionnel de Kelley et Oursler à CalArts). Inspiré par les idées esthétiques de la simultanéité futuriste, l'indétermination de Cage et par les passages d'un style à l'autre du musicien de jazz excentrique Sun Ra, Destroy All Monsters produisait des performances de l'ordre de collages refusant toute cohérence formelle ou idéologique. Quand Kelley avait demandé à Loren – qui avait étudié et repris l'esthétique trash tout aussi hétérogène de Jack Smith – « Comment penses-tu que toutes

les différentes idées que chacun a dans le groupe fonctionnent ensemble ? », Loren avait résumé leur esthétique de façon concise : « Elles ne fonctionnent pas ensemble⁹ ».

6 Dans les Poetics, Oursler était le chanteur principal et leur son, du moins durant leur période « orgue », rappelait souvent les bandes-son de ses vidéos de l'époque¹⁰. La préférence du groupe pour l'orgue (ou son petit cousin, le « toy organon¹¹ » – que Oursler personnifiait et auquel il s'adressait, parfois, comme à Mr. Orgatron) résultait en partie des associations que celui-ci avait pour deux anciens catholiques qui, comme Kelley le signalait, « avaient passé une bonne partie de leur jeunesse dans les messes à respirer de l'encens et à écouter des paroles de mort accompagnées par un orgue¹² ». Plus que la messe, en effet, la mise en avant de l'orgue par les Poetics rappelait le son des films de série B et des films étrangers, de ceux de Ennio Morricone à ceux de Nino Rota, autant que le kitsch du genre [du musicien] Korla Pandit, les fêtes foraines et les mélodrames de soap-opera, tout cela guidé par une sensibilité acclimatée au Kraftwerk des débuts. Oursler a aussi rappelé l'importance de voir Martin Rev sur son orgue dans le groupe new-yorkais légendaire pour son goût de la confrontation, Suicide¹³. Certains des « concerts » des Poetics pouvaient être, de façon similaire, bien que peut-être par inadvertance, conflictuels¹⁴. Mais malgré un tel héritage, le simple fait que l'on pouvait faire du punk rock à partir du même matériel que le mec du magasin d'orgues au centre commercial a également dû séduire Oursler et Kelley par pure perversité.

7 Les Poetics s'est développé dans le contexte d'une pratique artistique émergente post-pop, post-conceptuelle, *post-studio*, dans laquelle différents formats artistiques et non artistiques étaient considérés comme disponibles de manière interchangeable, pour pouvoir être exploités utilement. « La devise conceptualiste sur la forme suivant le contenu et le fait de privilégier l'idée plutôt que le savoir-faire a changé la manière dont nous pensions ce que nous pouvions faire », raconte Oursler. « Pour moi, l'énergie du temps peut être résumée par le concept de croisement [*crossover*]... Dans les années 1970, les artistes fuyaient les ateliers ; ils souhaitaient faire de l'art dans des formes plus populaires, publiques, comme la musique, la performance, le film et la vidéo¹⁵ ». Laurie Anderson enseignait un cours sur le son et la performance à CalArts lorsque Kelley et Oursler

étaient étudiants, à un moment où elle-même passait de performances conceptuelles plus sobres à la combinaison d'art et de musique populaire pour laquelle elle sera principalement connue. Les Poetics avaient été créés pour explorer les emprunts entre médias et genres examinés dans le cours de Anderson, ainsi que dans le travail de David Askevold et le milieu essentiellement conceptualiste de l'école. « Mais quand on y pense », raconte Oursler, « Laurie Anderson était la seule qui pouvait faire des sauts entre les pratiques en tant qu'artiste multimédia complète. C'est étrange qu'une seule soit autorisée à poursuivre, au lieu d'ouvrir un nouveau champ¹⁶. »

- 8 Contrairement à Anderson, les Poetics seront pratiquement oubliés, ignorés tout aussi bien par l'histoire de la musique que par celle de la performance. Le groupe ne « prenait » pas ; il s'est avéré inassimilable aux catégories existant au sein de l'institution artistique et de l'histoire de l'art institutionnalisée. Comme groupe de musique, les Poetics étaient un mélange gnostique ou manichéen de disciplines et de genres, un étrange hybride qui ne se situait confortablement ni dans le domaine de l'art, ni dans celui de la musique ; qui mettait implicitement en question et distordait les hypothèses culturelles et intellectuelles relatives à ces deux domaines. La meilleure reconnaissance de leur intérêt est sûrement celle d'un autre étudiant de CalArts, Bill Vex des Suburban Lawns, qui dit une fois à Oursler qu'ils « étaient un faux groupe de rock¹⁷ ».
- 9 Dans *The Poetics Project*, une telle inassimilabilité doit être comprise selon le contexte établi par le dissident surréaliste Georges Bataille. Les sculptures sans forme en fibre de verre *Nondescript God* et *Spineless Sack of Flesh* – l'une, suspendue au plafond ; l'autre, affalée sur une chaise et adressant au visiteur une litanie d'excuses abjectes – invoquent l'idée d'*informe*¹⁸ telle que développée par le « philosophe-excrément », avec la pensée duquel Kelley s'était explicitement engagé depuis au moins le début du projet *Plato's Cave*, *Rothko's Chapel*, *Lincoln's Profile* (1986, performé avec l'assistance du groupe Sonic Youth)¹⁹. Plus spécifiquement, Kelley et Oursler invoquent de Bataille la notion d'« hétérologie » et la dialectique déséquilibrée d'appropriation et d'excrétion qu'elle recouvre. Contrairement à des approches philosophiques plus conventionnelles, qui n'assimilent que des phénomènes qui peuvent être rendus commensurables – via une conceptualisation ou une catégorisation abstraite –

l'hétérologie vise ce qui demeure « complètement autre », constitutivement inassimilable dans les systèmes cognitifs généraux, qu'il s'agisse de spéculation philosophique avancée ou de sens commun. Dans un passage qui permet d'éclairer la prolixité matérielle de *The Poetics Project* tout autant que ses prétentions intellectuelles, Bataille écrit : « Le processus d'appropriation se caractérise ainsi par une homogénéité (équilibre statique) de l'auteur de l'appropriation et des objets comme résultat final alors que l'excrétion se présente comme le résultat d'une hétérogénéité et peut se développer dans le sens de l'hétérogénéité de plus en plus grande en libérant des impulsions dont l'ambivalence est de plus en plus accusée²⁰ ». Selon Kelley et Oursler, les *Poetics* demeurent une présence hétérologique dans l'art contemporain et l'histoire culturelle. Les prendre au sérieux dans cette histoire, comme l'installation le propose, serait questionner, étendre et possiblement ébranler les catégories existant et la trajectoire de l'activité artistique, en les rendant autres qu'elles-mêmes²¹.

- 10 Dans *The Poetics Project*, les intentions de Kelley et Oursler – avec autant d'arrogance que d'humour – vont au-delà de la restauration de la réputation des *Poetics* en tant que groupe de performeurs, quel que soit le défi ou la complexité des questions soulevées. Leur ambition plus large était d'intervenir dans les histoires émergentes de la musique populaire et de l'art post-conceptuel. Comme l'explique Kelley dans une brève mais provocante déclaration largement diffusée par le *Short Guide* de la Documenta :

Je considère ce travail comme un exercice de construction d'une histoire, et plus particulièrement d'une histoire mineure....

En fin de compte, ce travail n'est pas tant un portrait des *Poetics* qu'un examen de la manière dont l'histoire est construite. Il s'agit d'une période assez récente, qui n'est considérée historiquement que depuis peu. Dans le cadre de cet examen, il faut espérer que l'historicisation actuelle de la période Punk sera perçue comme une guerre pour le contrôle de la signification – une guerre à laquelle il est encore possible de participer pleinement²².

- 11 [...] Comme pour éviter que ne se répète son expérience à la Documenta de 1972, Tony Conrad a fait de sa participation au *Poetics Project* une sorte de collaboration ; plutôt que de se

contenter de son statut de « matériau passif », il a doucement mais résolument détourné le programme de Kelley et Oursler pour l'adapter au sien [à travers le style de sa performance et la nature digressive de ses commentaires, qui s'éloignaient des questions posées par Oursler et Kelley].

- 12 Que Conrad ait agi ainsi n'est pas surprenant, 1997 ayant marqué en quelque sorte l'aboutissement de son propre projet esthético-historique avec la sortie du coffret de quatre CD, *Early Minimalism, Volume One*. Cette sortie clôturait une période qui avait commencé dix ans plus tôt avec la première new-yorkaise de la composition *Early Minimalism : December 1964*. Celle-ci a été rendue possible et, dans un certain sens, fut surdéterminée par les divergences persistantes entre Conrad et Young, qui, au cours du quart de siècle qui a suivi la Documenta V, sont devenues un conflit très médiatisé sur la nature et la signification de leurs interactions antérieures – conflit qui a conduit, de manière notoire, à la manifestation de Conrad contre la participation de Young au North American New Music Festival à Buffalo en 1990.

[...]

- 13 L'histoire de la musique minimaliste est de manière quelque peu surprenante une histoire de conflits d'auctorialité. L'éloignement de Young (et Zazeela) et de Conrad (et Cale) se retrouve dans celui de Riley et Steve Reich, et dans celui de Rhys Chatham et Glenn Branca. Comme Diedrich Diederichsen le décrit de manière perspicace, « là où l'art prend forme aux périphéries du marché et de ses produits, la pression que le contexte économique continue malgré tout à exercer, change l'attention portée au statut de produit de l'objet sur les personnes responsables de sa création. Ainsi, à l'intérieur de ce paradigme, c'est le travail immatériel et basé sur le processus qui est par nature réfractaire aux catégories conventionnelles d'auctorialité, qui demande un auteur non ambigu²³ ». Toutefois, dans le cas de Young et de Conrad, il serait trompeur de comprendre ou de caractériser leurs différences en termes purement personnels ou professionnels, comme une « querelle » entre deux individus²⁴. Après examen, il apparaît clairement qu'il s'agit dans ce cas non pas seulement d'une différence d'opinion, mais d'opinions qui sont différentes *de nature*²⁵, se situant de part et d'autre de toute une série de questions interdé-

pendantes d'auctorialité, d'histoire, d'institution, et en définitive de pouvoir.

- 14 Depuis 1983, le rôle et la position de Young dans le développement de la musique minimaliste a fait l'objet de plusieurs études importantes, de *American Minimal Music* de Wim Mertens à *Four Musical Minimalists* de Keith Potter²⁶. Comme l'indiquent les sous-titres de ces deux livres – les deux étant *La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass* –, l'histoire de la musique minimaliste est également une canonisation. Malgré une recherche d'archives et des analyses musicologiques de plus en plus détaillées et sophistiquées (particulièrement dans l'étude faisant autorité de Potter), certaines hypothèses méthodologiques sur l'écriture de l'histoire demeurent largement incontestées, narrant le développement du minimalisme musical selon les tropes de l'auctorialité, de l'influence, de l'expression, de la progression linéaire et des spécificités des disciplines²⁷. Une telle approche peut être caractérisée comme ce que Michel Foucault (à la suite de Nietzsche) désigne comme une « histoire des historiens », une forme d'analyse historique qui anéantit le temps et les aléas des circonstances historiques en faveur de saisies atemporelles de sujets individuels (les acteurs historiques) et de vérités éternelles²⁸.
- 15 La revendication d'auctorialité de Young, à la fois par sa ténacité et par la manière dont elle est exprimée, s'aligne intégralement, sinon inconsciemment, sur une perspective historique, qui cherche des points d'origines stables et des vérités immuables, véhiculées seulement par les vicissitudes de la biographie. La plupart des récits sur la musique minimaliste suivent des suites, localisant l'origine du style ou du genre minimaliste dans les souvenirs de l'enfance de Young, dans le son produit par le vent sifflant à travers les fissures des murs du chalet en rondin à Bern, dans l'Idaho, où il est né. On comprend que ce son primordial est cité et repris dans des expériences acoustiques apparentées, comme le grésillement des fils électriques, le sifflement des trains, le vrombissement des tours et des foreuses dans un atelier d'usinage dans lequel Young avait travaillé quand il était adolescent²⁹. L'affection innée de Young pour les longues tonalités agit comme la « forme de contenu » du minimalisme, qui trouvera sa « forme d'expression » dans des compositions diverses, notamment dans le *Trio pour Cordes* (1958) célébré à juste titre, un morceau sériel remar-

quable par son étirement clairsemé d'accords uniques durant plusieurs minutes à la fois³⁰. « Les poteaux téléphoniques » à Bern, raconte Potter, « produisaient un accord continu, duquel, bien plus tard, [Young] se rappellera les quatre tons³¹ qu'il nommera "the Dream Chord", basant là-dessus beaucoup de travaux plus tardifs³² ».

16 Il n'est pas nécessaire de minimiser l'importance, le caractère innovant ou la qualité de travaux comme le *Trio* de Young pour questionner la manière dont une telle « histoire » du minimalisme – présentée comme une trajectoire linéaire presque entièrement coupée des forces culturelles et consacrées dans le mythe – projette ainsi sa forme de contenu à la fois en avant et en arrière : en arrière, avant l'enfance même de Young, jusqu'au mathématicien et philosophe grec Pythagore et l'éternelle harmonie des sphères³³ ; en avant, avec la même autonomie, comme un contenu exprimé toujours et encore dans des morceaux de Young, du *Trio* à sa *Composition 1960 #7* (la célèbre quinte parfaite, tenue « pendant longtemps »), jusqu'aux *Theatre of Eternal Music*, *The Well-Tuned Piano*, aux versions « mélodiques » de *The Four Dreams of China* et au-delà. Cette « histoire » du minimalisme est en fait une métaphysique et à son point extrême trouve dans chaque manifestation particulière de travaux un souvenir (et un réceptacle) d'une essence inchangée et universelle³⁴. Au sein d'une histoire plus large du minimalisme, ce contenu originaire modifié et fléchi de manière variée, se poursuit à travers la lignée canonique qui lie Young à Riley à Reich à Glass, une trajectoire qui est présentée à la fois collectivement et dans chaque cas individuel par l'illustration de la sophistication croissante et de « l'establishment » du minimalisme, une trajectoire qui se termine dans l'opéra et les apparitions dans des institutions comme la Brooklyn Academy of Music (BAM)³⁵.

17 C'est contre la toile de fond d'une histoire aussi institutionnalisée – une histoire du développement du minimalisme comme un style de l'institution – que *Early Minimalism* de Conrad s'est développé. Et c'est contre cette construction historique, bien plus que contre Young en tant qu'individu, que la position esthétique-historique de Conrad atteint une signification qui le dépasse également en tant qu'individu. Les enjeux de cette position sont malgré tout articulés à travers la notion d'auctorialité, le rôle et la position du compositeur au sein du développement du minimalisme. Quelque chose s'est

certainement passé dans l'esprit de Conrad (et dans celui de Cale également) vers 1965 qui était alors évident pour lui, même à ce moment-là : dans des lettres de ce mois de novembre, Conrad désigne sans équivoque Young comme « le leader de notre groupe », mais caractérisant pourtant ostensiblement le Theatre of Eternal Music de « collaboration »³⁶. Il est également plutôt évident que Young reconnaît avoir été confronté à une certaine compréhension de la position de Conrad et de Cale dès 1964, une situation qui a abouti à un compromis : présenter les noms de tous les membres du groupe selon une disposition hiérarchique en forme de diamant apparaissant sur les annonces de l'époque – Young en tête, Conrad et Cale en dessous et à ses côtés, et Zazeela directement en dessous³⁷. Young, cependant, est également dans son droit en soutenant qu'il n'a jamais accepté les prétentions de Conrad et Cale comme légitimes (le simple fait qu'il y ait un compromis indique qu'il n'a jamais renoncé à cette position). Peut-être, comme il l'a soutenu plus tard, a-t-il toujours considéré l'improvisation comme une forme de composition, qui pourrait être attribuée à un compositeur par le nom³⁸.

- 18 Les particularités de ce conflit, sans aucun doute aujourd'hui aggravé de chaque côté par des années d'antagonisme, peut ne jamais trouver de résolution. Dans tous les cas, rester au niveau de telles intentions et (in)compréhensions ne nous mène pas très loin. Même si cela a pu être favorable au projet artistique de Conrad, la nature personnelle du conflit entre Conrad et Young confronte les historiens à un bloc³⁹ débilisant, quoique peut-être trop facilement contourné dans la trajectoire historique canonique et linéaire décrite précédemment. Néanmoins, cette « guerre pour le contrôle de la signification » (comme Kelley l'appellerait) entre Young et Conrad exemplifie une situation dans laquelle, comme Foucault le soutient, l'origine, l'origine historique, n'est jamais un point, localisable ou non, n'est jamais un seul moment dans le temps, mais plutôt un interstice, un écart, un « non-lieu », un lieu de confrontation entre des forces « originaires », les « adversaires » à l'intérieur de cette situation, qui n'occupent ni n'opèrent au même niveau ou domaine : « Nul n'est donc responsable d'une émergence, nul ne peut s'en faire gloire ; elle se produit toujours dans l'interstice⁴⁰ ». Les différences entre Young et Conrad, comme nous l'avons souligné précédemment, sont des différences *de nature*. Bien que Conrad se soit parfois engagé dans certains

aspects de sa propre mythologisation⁴¹, son argument, à son point le plus productif et radical, n'est pas qu'il soit l'auteur, ou que lui, Cale et Young soient des co-auteurs, ou même que la musique en litige soit intégralement dépourvue d'auteur. Son argument, toutefois, est que d'une façon profonde et significative, l'héritage musical du minimalisme était de remettre en question l'institution de l'auctorialité. Si d'un côté de ce « conflit » se trouve la construction de l'auteur, un·e compositeur·rice qui protège tous ses attributs traditionnels, d'un autre côté nous avons une toute différente instance que Foucault nomme « la fonction-auteur ».

- 19 C'est à Foucault que Conrad attribue la perspective théorique qui a rendu possible le projet historique et musical *Early Minimalism Volume One*, soit la même année que le *Poetics Project* de Kelley et Oursler. Conrad s'était déjà intéressé antérieurement à différents aspects de la pensée de Foucault – en 1988, il avait réalisé une installation vidéo, *Panopticon*, basée sur *Surveiller et punir* – mais *Early Minimalism* atteignait un nouveau niveau de sophistication et de précision en connectant les enjeux de l'histoire à ceux du pouvoir⁴². La référence la plus importante pour *Early Minimalism* se trouve sans aucun doute dans l'essai « Qu'est-ce qu'un auteur ? », dans lequel Foucault souligne le rôle joué par la notion d'auctorialité dans le fonctionnement d'un discours. La spécificité d'un discours, en tant qu'opposé à une œuvre, est qu'il est *instauré*⁴³ par un auteur donné (un discours est un effet d'une fonction-auteur particulière), dont le travail fournit « la possibilité et les règles de formation⁴⁴ » pour ces compositions, objets, ou textes qui viendront ultérieurement et, pour ainsi dire, dans son sillage⁴⁵. Un discours, pour autant, n'est pas simplement l'équivalent d'un genre ou d'un style. Plutôt, il cartographie un champ de possibles activités et énoncés qui est à la fois spécifique et différentiel. Il décrit et délimite un type d'unité ou de territoire dans lequel des énoncés ou des pratiques se développent selon des manières qui incluent la possibilité d'être contradictoires ou même opposées l'une à l'autre. Plus qu'une esthétique, un style, ou une technique, le minimalisme peut être approché et compris comme un discours, englobant pour ce qui concerne la musique des oppositions stylistiques comme, par exemple, celle entre la note soutenue (*sustained tone*) et la répétition rythmique, et excédant de beaucoup les quatre personnalités phares de la

musique minimaliste⁴⁶ pour inclure des compositeurs considérés comme secondaires, aussi bien que divers échos dans la musique rock⁴⁷. Tel que représenté dans les histoires les plus courantes, Young, ou plus spécifiquement, une certaine manifestation de Young en tant que fonction-auteur spécifique, se tiendrait au point d'instauration du « discours » minimaliste.

- 20 Malgré toute sa capacité générative⁴⁸, le point d'instauration discursive n'est pas une fondation solide et établie une bonne fois pour toutes. Ce n'est pas une origine métaphysique. Même dans son moment originel, un discours est un champ différentiel d'enjeux, de manques et de combats. D'autre part, le point d'instauration à l'intérieur d'un discours, toujours et nécessairement, donne naissance à certaines emphases et omissions, extensions et distorsions, embellissements et divergences, qui ne sont rien d'autre que l'élaboration du discours lui-même, son développement historique particulier. (Les exemples de Foucault sont Marx et Freud, les initiateurs d'un Marxisme et d'une psychanalyse toujours plus élaborés et institutionnalisés.) C'est en tenant compte des caractéristiques duales du discours – qui est instauré par un auteur et grandit ou inspire une transformation et un développement tout au long de son élaboration – que, contrairement à un genre ou un style, qui chacun peuvent être ravivés, revisités ou parodiés, un discours permet, et même nécessite un processus spécifique de « réactualisation »⁴⁹. (Foucault pense ici aux réactualisations à l'intérieur du Marxisme et de la psychanalyse mises en œuvre par Louis Althusser et Jacques Lacan.) Foucault détaille ce processus dans « Qu'est-ce qu'un auteur ? » :

Pour qu'il y ait retour, en effet, il faut, d'abord, qu'il y ait eu oubli, non pas oubli accidentel, non pas recouvrement par quelque incompréhension, mais oubli essentiel et constitutif. L'acte d'instauration, en effet, est tel, en son essence même, qu'il ne peut pas ne pas être oublié. Ce qui le manifeste, ce qui en dérive, c'est, en même temps, ce qui établit l'écart et ce qui le travestit. Il faut que cet oubli non accidentel soit investi dans des opérations précises, qu'on peut situer, analyser, et réduire par le retour même à cet acte instaurateur. Le verrou de l'oubli n'a pas été surajouté de l'extérieur, il fait partie de la discursivité en question, c'est celle-ci qui lui donne sa loi ; l'instauration discursive ainsi oubliée est à la fois la raison d'être du verrou et la clef qui permet de l'ouvrir, de telle sorte que

l'oubli et l'empêchement du retour lui-même ne peuvent être levés que par le retour. En outre, ce retour s'adresse à ce qui est présent dans le texte, plus précisément, on revient au texte même, au texte dans sa nudité, et, en même temps, pourtant, on revient à ce qui est marqué en creux, en absence, en lacune dans le texte. On revient à un certain vide que l'oubli a esquivé ou masqué, qu'il a recouvert d'une fausse ou d'une mauvaise plénitude... Il s'ensuit naturellement que ce retour, qui fait partie du discours lui-même, ne cesse de le modifier, que le retour au texte n'est pas un supplément historique qui viendrait s'ajouter à la discursivité elle-même et la redoublerait d'un ornement qui, après tout, n'est pas essentiel ; il est un travail effectif et nécessaire de transformation de la discursivité elle-même⁵⁰.

- 21 L'acte de retourner au point d'origine ne vise pas à corriger ou à compléter une compréhension historique « incorrecte » ou « incomplète », mais cherche plutôt à recommencer le discours, à l'instaurer de nouveau de telle sorte que sa structure se développe différemment, englobe et implique d'autres aspects, aussi concrets et importants, de son développement historique. De l'avis de Conrad, la lacune « non-accidentelle » à l'intérieur du discours du minimalisme ne consistait en rien d'autre qu'en les enregistrements du *Theatre of Eternal Music* hébergés – et par-là mis à l'écart – dans le loft de Young. Pour sa part, Conrad construisit sa contribution au discours de la musique minimale en se situant dans l'interstice ou les omissions du témoignage historique, une omission qui autorisait ou permettait un certain type de construction historique, pas juste une attribution d'auctorialité, d'intention et d'expression, mais la production des enjeux culturels et historiques du discours dans son ensemble – enjeux qui furent pour Conrad, comme nous le verrons, en fin de compte et dès le début, politiques par nature⁵¹. Avec *Early Minimalism*, Conrad mit en œuvre une réactualisation visant à déplacer le point de gravité discursif du *Trio pour cordes* de Young ou de l'anecdote du vent dans la cabane en rondins de Bern, Idaho, vers le moment du *Theatre of Eternal Music*, que Conrad nommera à partir de là le « Big Band du minimalisme »⁵².
- 22 Si Foucault fournit la base théorique pour le projet *Early Minimalism*, ce furent les pratiques postmodernes contemporaines des arts visuels qui fournirent à Conrad les moyens par lesquels le mener à

bien. Conrad connaissait depuis longtemps des artistes comme Cindy Sherman ou Robert Longo, et voyait dans leurs œuvres et dans celles d'autres membres de la « Pictures Generation », comme Jack Goldstein, un genre d'appropriation qu'il pourrait développer dans le champ de la musique⁵³. Dans les années qui précèdent *Early Minimalism*, Conrad avait déjà commencé à pratiquer une forme de postmodernisme musical dans son projet pour piano, étalé sur sept ans, *Music and the Mind of the World* (1976-1983)⁵⁴, qui résulta en quelque trois cents heures d'enregistrement. Conrad incluait dans l'œuvre « finie » des aspects de pratique musicale, de la technique de « mauvaise » qualité et l'appropriation de « sources folk, classiques, pop-«ethniques» »⁵⁵. Pour Conrad, *Music and the Mind of the World* était une tentative de revendiquer pour la musique pour piano occidentale non seulement une diversité de styles et de tropes, mais certains aspects des contextes sociaux et culturels de la musique ; et ce projet pourrait être perçu comme une sorte de contre-point au cadre de plus en plus mystique qui accompagnait *The Well-Tuned Piano* de Young. Alors que Young, par exemple, déclarait que pendant qu'il jouait le semi-improvisé *The Well-Tuned Piano*, il s'ouvrait à des pouvoirs supérieurs qui se canalisait à travers lui, Conrad de son côté, dans la section 100 Songs de *Music and the Mind of the World* (1980), soumettait son jeu à une litanie d'insultes dépréciatives enregistrées par lui-même et par la cinéaste Beth B – l'artiste instillait ainsi une égale relation de pouvoir dans la performance, mais plus évidente et contestataire⁵⁶.

- 23 Dans *Early Minimalism*, Conrad se mettait lui-même de manière volontariste dans une position paradoxale, devenant l'« auteur » ou le « compositeur », en s'appropriant des pratiques dont il revendiquait qu'elles défiaient la notion d'auteur ou de compositeur. D'une certaine façon, comme les *Untitled Film Stills* de Cindy Sherman, *Early Minimalism* fondait l'auctorialité sur l'appropriation d'une « source » sans auteur – même si dans le cas de Conrad, la source était plus activement effacée que les tropes cinématographiques diffus et omniprésents que Sherman extrayait de l'imaginaire culturel⁵⁷. Les performances du *Early Minimalism* de Conrad auront lieu derrière un écran de gaze rétro-éclairé afin que les musiciens apparaissent en silhouette, assimilant la fonction du concert (comme dans la parabole platonicienne de la caverne) à un

« fantôme », la représentation d'un événement absent. Les présentations de Conrad travaillaient à rompre le moment de manière allégorique, d'une façon qui pouvait rappeler les performances de Goldstein : « Ils apparaissaient comme *déjà vus*, lointains, fantomatiques et pourtant bien présents⁵⁸ ».

- 24 Sur le plan acoustique, les « compositions » du *Early Minimalism* de Conrad affirmaient et instituaient aussi une certaine différenciation temporelle et historique par rapport à leur « source » :

En tant que performance *au présent*, EARLY MINIMALISM se tient devant vous d'elle-même ; mais paradoxalement, elle traîne aussi derrière elle un fantôme – une question (complexe et donc sans réponse, mais posée pour toujours) de ce qui « aurait pu être ». Que se serait-il passé si la Dream Music ne s'était jamais arrêtée, et s'était plutôt déplacée dans la direction que EARLY MINIMALISM indique ? Et si EARLY MINIMALISM était le retour tant attendu d'une promesse oubliée ? En faisant appel à un temps révolu, EARLY MINIMALISM est le signe de ce passage du temps, et une mesure de son absence⁵⁹.

- 25 Bien que rappelant et conservant largement la structure et les matériaux du Theatre of Eternal Music antérieur, l'acte de redécouverte lui-même, ainsi que Conrad le soutient, a la possibilité d'indiquer ou d'activer des réceptions alternatives – rendant attentif, pour ainsi dire, à « ce qui est marqué en creux, en absence, en lacune dans le texte [musical] »⁶⁰ auquel Conrad avait fait retour : « La “reconstruction exacte” du passé ne donne pas accès à un passé réel (non-recouvrable), mais il représente cette récupérabilité. Notre image du passé est le passé “réel” : et ce passé est toujours un passé “reconstruit”, même si ce n'est pas le seul »⁶¹. Cette transformation dans la compréhension et la réception de la musique du groupe original était spécifiquement dirigée contre « l'irrécupérabilité » des enregistrements inédits des archives de Young, mais aussi contre le mythe construit de toutes pièces de la relation de la musique à l'harmonie des sphères, anhistorique et éternelle, auquel son héritage a été (et continue d'être) relié par Young et par ces historiens qui lui ont emboîté le pas⁶². Par comparaison, la perception et la présentation faite par Conrad de la musique du Theatre of Eternal Music ressemble, dans une certaine mesure, à la texture de l'histoire telle que décrite par Foucault : des structures disparates et fabriquées

sans aucune finalité. Pour Conrad, l'intonation juste⁶³ donne naissance à un ensemble de rapports d'harmonie qui s'opposent aux conventions reconnues de l'harmonie occidentale, non pas via une forme d'harmonie plus correcte, rationnelle ou universelle, mais à travers une « multiplicité dissonante mais pas discordante », qui conteste une hégémonie non questionnée pour donner forme à et ouvrir un espace social contestataire et contradictoire⁶⁴. « L'hétérophonie est le son de la démocratie radicale », proclame Conrad à son interlocuteur imaginaire, Pythagore : « des voix individuelles entrelacées, dans leur complète multiplicité⁶⁵ ». De ce point de vue, le projet *Early Minimalism* de Conrad ne dissimule pas et, plutôt, met au premier plan le fait que l'histoire est un lieu d'interprétation et de contestation, qui s'attaque à des problèmes et des enjeux contemporains.

- 26 Ce que *Early Minimalism* fait ainsi apparaître n'est pas simplement une usurpation ou une revendication alternative d'auctorialité, mais une reformulation du moment originaire de la musique minimale selon les perspectives défendues par « Qu'est-ce qu'un auteur ? » de Foucault – une mise en question de la construction communément admise et spécifique qui relie un ou une individu·e, et les œuvres qui lui sont attribuées. En cela, le moment problématique dans le développement du Theatre of Eternal Music – le moment allant de 1964 à 1966, quand l'attribution de l'auctorialité est mise en question – tient lieu de cas particulier, même si loin d'être exceptionnel, dans la problématique plus générale qu'est la construction de *n'importe* quelle œuvre. Déplacer l'accentuation mise sur les pratiques et les assertions spécifiques qui soutiennent l'auctorialité permet d'ouvrir la voie à des questions touchant à la compréhension, au lieu, et à la valorisation relative de ces travaux dans lesquels l'auctorialité – en tant qu'attribution d'une pièce à un nom – reste incontestée. Qu'est-ce qui est inclus ou exclu du corpus du travail de Young ou de Conrad ? Qu'est-ce qui est inclus ou exclu de l'histoire du minimalisme ? Qu'est-ce qui interrompt ou détermine les frontières de cette histoire – composition musicale, pratique artistique, ou peut-être, les deux à la fois ? Finalement, autant *Early Minimalism* attribue une place particulière à Conrad dans l'histoire, autant ce projet reformule implicitement, mais profondément, le lieu et l'importance du minimalisme lui-même, pas en dévaluant Young, mais au contraire, en

ouvrant et le travail de Young, et celui de Conrad à un ensemble de questions et de préoccupations plus larges et plus importantes (ou au moins différentes).

- 27 C'est ainsi, et à travers cet ensemble de questions, que *Early Minimalism* de Conrad entre en contact avec « l'histoire mineure » que Kelley et Oursler mettent en avant dans *The Poetics Project*. Les deux jeunes artistes connaissaient bien le projet de Conrad au moment de lancer le leur, et la description que Kelley fait du type de récupération historique entrepris dans *The Poetics Project* résonne fortement avec les questions abordées dans *Early Minimalism*. Les questions de construction historique abordées dans la déclaration de Kelley pour le *Short Guide* (cité plus haut) suivent également une perspective généalogique foucaldienne, refusant l'attribution d'origines stables au profit d'un champ de contingences historiques, d'archives toujours contestées en tant qu'effet du pouvoir. Comme l'explique encore Kelley, « les analyses critiques qui accompagnent [*The Poetics Project*], bien qu'elles reflètent les questions de l'époque, [sont] colorées par le recul », et c'est en ce sens que l'histoire que le projet présente est, selon Kelley, un type spécifique de « fiction »⁶⁶. [...]

Ce n'est toutefois pas seulement par son insistance sur sa nature de construction que *The Poetics Project* prend le caractère d'« histoire mineure » que Kelley lui attribue, mais surtout par une certaine opposition aux formes historiques existantes. « Les histoires mineures », a déclaré Kelley, « sont des histoires qui n'ont pas encore rencontré la nécessité d'être écrites. Elles doivent donc trouver leur chemin dans l'histoire à travers des formes déjà existantes, des formes jugées dignes d'intérêt. Les histoires mineures sont donc d'abord considérées comme parasitaires⁶⁷. »

- 28 La notion d'histoire mineure de Kelley est provocante et peut être étendue par analogie avec les idées de « science mineure » et de « littérature mineure » de Gilles Deleuze et Félix Guattari, qui, sans aucun doute, la sous-tendent dans une certaine mesure. Selon Deleuze et Guattari, « majeur » et « mineur » ne s'opposent pas simplement sur le plan quantitatif, ni sur le plan qualitatif si la qualité est jugée sur une échelle commensurable : supérieur ou inférieur, meilleur ou pire, plus ou moins significatif⁶⁸. Le majeur est plutôt ce qui peut servir d'idée, de catégorie ou de constante à l'aune de

laquelle, explicitement ou implicitement, d'autres phénomènes sont mesurés. En tant qu'idéal, forme ou standard issu de phénomènes concrets, le majeur se dédouble et ne coïncide donc jamais entièrement avec la manifestation dont il est dérivé ou à laquelle il est appliqué⁶⁹. Les exemples de Deleuze et Guattari sont les langues majeures et les sciences majeures, standardisées et homogénéisées pour servir les intérêts de la régulation par un roi, un État ou une institution – alliées, en d'autres termes, à la souveraineté, instituées dans tous les cas dans le but d'ériger ou de maintenir un pouvoir hiérarchique. Cela est vrai même si ce pouvoir est ouvertement révolutionnaire, comme dans le cas d'un parti révolutionnaire qui veut s'emparer du pouvoir ou remplacer une hiérarchie par une autre. À l'opposé, le « mineur » n'est pas ce qui est qualitativement ou quantitativement inférieur, mais ce qui est marqué par une différence irréductible ou incontrôlable. Il ne s'agit pas d'une sous-catégorie ou d'un sous-système au sens conventionnel, mais de ce que Deleuze et Guattari appellent à un moment donné un « hors-système⁷⁰ ».

29 Lorsque Deleuze et Guattari opposent histoire et minorité, déclarant dans *Mille Plateaux* qu'« il n'y a d'histoire que de majorité⁷¹ », ils parlent de l'histoire majeure, ce que Foucault a désigné comme une « histoire des historiens » ou, comme ils l'écrivent parfois, l'Histoire avec un grand « H ». C'est l'histoire alliée à la « macro-politique [...] où il s'agit plutôt de savoir comment l'on va conquérir ou obtenir une majorité⁷² ». Une telle histoire est racontée selon les constantes, même temporellement changeantes, qu'elle peut extraire : auctorialité, mouvement, période, style, genre, médium, discipline, etc. Elle ne retient des développements historiques variables et hétérogènes que ce qu'elle peut ainsi approprier en catégories majeures, et ne parle des figures et des développements mineurs qu'en relation avec ces constantes. Tout le reste est transformé en un ensemble de noms et de faits accessoires et sans impact ; qu'elle rend « contextuels », réprime ou ignore, tout simplement⁷³.

30 Une histoire mineure, en revanche, ne s'éloigne pas de son contexte discursif au point de poser ou de narrer de telles normes catégoriques. Elle a une relation plus immanente à l'archive, de sorte qu'elle ne peut en être extraite que de manière incomplète et avec difficulté. En cela, elle s'apparente à la minutie grise de la généalogie foucauldienne et à la fonction-auteur qui, « au détriment partiel des thèmes

et des concepts qu'un auteur place dans son œuvre [...] pourrait également révéler la manière dont le discours s'articule des rapports sociaux⁷⁴ ». Ainsi, elle ne procède pas de manière linéaire, selon des relations clairement articulées de développement (du minimalisme au postminimalisme, par exemple) ou d'opposition (comme dans la dialectique du pop et du minimalisme, ou du cinéma élargi et du film structurel). Il ne s'agit pas non plus d'ajouter des figures à des mouvements, d'en faire de grands auteurs ou de les présenter comme des modèles esthétiques à suivre.

- 31 Pourtant, bien qu'elle rejette toute tentative de jouer un rôle ou une fonction majeure, une histoire mineure, ou une histoire des figures « mineures », n'est pas dépourvue de tout rapport avec les catégories majeures, les grandes transformations historiques, les mouvements ou les individus majeurs. Au contraire, une histoire mineure est toujours reliée à ces catégories. Elle entretient toutefois, comme l'a noté Kelley, une relation « parasitaire » avec celles-ci. Il ne faut pas confondre une histoire mineure avec une histoire de développements isolés, avec les idiolectes d'un artiste naïf ou d'un praticien d'une sorte d'*art brut*. Une histoire mineure n'est pas non plus consacrée à ces figures qui aspirent à l'autosuffisance, à des mouvements autonomes (des figures de l'histoire de l'art telles que Joseph Cornell, peut-être, ou Lucas Samaras, ou Lee Bontecou). Encore moins s'agit-il d'une histoire anonyme. Les figures « mineures » ont tendance à rester connues ; elles ne disparaissent pas complètement du récit historique. Mais leur trajectoire à travers l'histoire prend une direction différente de celle des artistes « majeurs ». Une histoire mineure représente un type de développement différent, qui influence ou passe par chaque point catégoriel, chaque regroupement reconnu. « La ligne », comme l'affirment Deleuze et Guattari, « ne va pas d'un point à un autre, mais *entre les points* elle file dans une autre direction, qui les rend indiscernables⁷⁵ ». Si les artistes « mineurs » conservent une place – parfois centrale – dans l'histoire majeure, c'est en raison de leur relation de proximité avec les mouvements et les catégories engendrés par l'histoire majeure et du fait de la pression incessante qu'ils exercent sur eux. Leur persistance dans le récit historique, en tant que vestige (par prétérition ou *via* des notes de bas de page un peu maladroites), est une marque ou une reconnaissance de leur effet. [...] C'est pour cette raison que les figures

« mineures » apparaissent souvent, du point de vue de l'histoire majeure comme une foule indisciplinée et indistincte (comme Fluxus est souvent traité, par exemple), comme des praticiens égarés ou sous-développés, des membres de mouvements « transitionnels et limitrophes », des habitants de « zones d'indiscernabilité » esthétiques⁷⁶. Apparaissant en marge des mouvements ou des styles majeurs, leur relation avec ceux-ci est une relation de déterritorialisation, ouvrant ces catégories à des connexions et des interactions hétérologiques. Ces marges ou franges peuvent cependant parfois se trouver au centre même de catégories ou de mouvements majeurs ; une figure « mineure » peut – de manière éphémère ou non – devenir essentielle au développement d'une catégorie ou d'un mouvement majeur sans pour autant y être entièrement contenue. (*The Flicker* de Conrad occupe une telle place dans la catégorie du film structurel.) Bien que les activités ou pratiques artistiques mineures puissent apparaître – et apparaissent effectivement – au sein de mouvements ou de catégories (là encore, une histoire mineure n'est pas une histoire anonyme ou isolée), elles le font souvent d'une manière qui semble trop prolixe, trop hétérogène, trop variable, trop peu développée pour que les histoires majeures puissent en rendre compte. Parfois, elles existent dans plusieurs catégories à la fois (qui peuvent même être incompatibles) ; parfois, elles passent trop rapidement d'une catégorie à l'autre ; parfois, elles y apparaissent trop tôt ou trop tard. Dans tous les cas, cependant, elles sortent la catégorie d'elle-même (si elles sont prises au sérieux), la transforment en quelque chose d'autre, la rendent méconnaissable.

- 32 Ce faisant, une histoire mineure ouvre les catégories vers l'extérieur, vers un champ de contingences et d'événements historiques qui n'est jamais homogène et qui est toujours politique. Une histoire mineure, dans sa relation déterritorialisante avec les catégories majeures, ne les dissout pas dans un espace où tous les développements seraient égaux ou équivalents : une version affaiblie des *cultural studies*, de la culture matérielle ou de la culture visuelle, où tout mérite autant d'attention que tout le reste, où les relations se fondent sur la simple généralité. (Il s'agit d'un type d'homogénéité qui, comme le montrent clairement Deleuze et Guattari, est également lié aux formes institutionnelles du pouvoir.⁷⁷) Opposée à la fois aux antinomies extrêmes et au nivellement homogène, une histoire mineure propose un champ

de différenciation continue : des réseaux et des connexions spécifiques. Comme chaque langue mineure, chaque histoire mineure délimite « une zone de variation proprement dialectale⁷⁸ ». Contre l'extraction de constantes par l'histoire majeure et leur enchaînement linéaire ou oppositionnel (« même si ces constantes sont seulement des rapports entre variables »), le rôle d'une histoire mineure est de s'engager dans un « processus de déterritorialisation [qui] constitue et étend le territoire même⁷⁹ ». « Cette figure », écrivent Deleuze et Guattari à propos du mineur, « c'est précisément la variation continue, comme une amplitude qui ne cesse de déborder par excès et par défaut le seuil représentatif de l'étalon majoritaire⁸⁰. »

33 C'est dans cette perspective que j'ai proposé de réorienter [dans mon livre *Beyond the Dream Syndicate*] la notion d'histoire mineure, présente dans le *Poetics Project* de Kelley et Oursler, vers un examen de la production et des interactions de Conrad dans les années 1960, et de considérer celui-ci comme un « artiste mineur » : mineur, non pas au sens d'un jugement de qualité – une telle interprétation erronée étant rapidement dissipée par le fait que le principal exemple d'auteur « mineur » chez Deleuze et Guattari est Franz Kafka – ni, bien sûr, pour tenter de le revendiquer comme membre d'une minorité, mais comme l'indicateur d'un certain type de trajectoire à travers et au sein d'un milieu artistique et historique. Conrad est précisément le type de figure dont la réception historique de l'œuvre a jusqu'alors été entravée par son apparition dans des contextes apparemment incompatibles, son franchissement des frontières des médiums et des disciplines, et la précocité et la prolixité de son développement. Conrad a lui-même abordé la question en 1975 : « J'ai parfois tendance à craindre la perception que le monde aura de mon propre travail : bien que je trouve mon œuvre irréprochablement cohérente et réalisée, sa diversité (je m'en rends compte) masque le niveau de cette cohérence, sauf pour l'analyste le plus attentif⁸¹. »

34 Bien qu'il soit totalement lié au projet foucaldien de Conrad décrit plus haut, *Beyond the Dream Syndicate* ne met pas tout à fait en jeu le même contexte historique que *Early Minimalism*. *Early Minimalism* situait le point de départ du discours du minimalisme dans l'adoption de l'intonation juste par le Theatre of Eternal Music et l'élaboration de la musique drone dans sa phase Dream Syndicate. Encouragé en partie par le déploiement hétérogène par Conrad de stratégies issues

à la fois des arts visuels et de la musique, le retour proposé [par mon ouvrage] vise un moment historique légèrement antérieur : le moment, autour de 1959, où Young et Conrad se rencontrent pour la première fois en Californie, où Conrad fait ses premières incursions dans la composition, et où Young commence à remettre en question les notions mêmes de « composition » et de « musique » avec ses premières partitions post-cagiennes. Envisager ce moment comme le point d'instauration du discours du minimalisme transforme fondamentalement la nature de cette question, les règles de formation que ce discours propose implicitement et moins implicitement – et ce notamment en remettant en question non seulement le rôle de l'auteur ou du compositeur, mais aussi la distinction entre les disciplines de la musique et des arts visuels à cette époque. Luttant avant tout contre l'héritage de John Cage, dont l'impact sur l'art et la musique a longtemps été peu compris, le minimalisme, dans ses ramifications les plus larges, est né dès ses débuts – du moins, c'est ce que je soutiens – comme un mouvement audiovisuel. Et dans le réseau particulier d'interactions et de développements que l'on peut retracer à travers et autour de Conrad – qui sert moins de sujet monographique à cet ouvrage que d'Orphée guidant ce retour sur la préhistoire du minimalisme et une certaine facette de l'underground new-yorkais –, le minimalisme peut être également perçu comme l'interaction de forces majeures et mineures, issues et investies dans différents modes et modèles de pouvoir.

- 35 Désigner et examiner Conrad comme « mineur » revient à reconnaître la manière dont il problématise les termes « musicien », « compositeur », « artiste », « cinéaste », etc. [...] Si Conrad n'a pas bénéficié d'une plus large reconnaissance, c'est en partie parce que sa production n'a pu être intégrée au sein des catégories et des mouvements culturels à l'aide desquels on a coutume de caractériser cette période. Malgré la proximité plus ou moins grande qu'elles entretiennent avec le minimalisme, Fluxus, les débuts du conceptualisme, le cinéma underground et structurel, le paracinéma ou cinéma élargi, la performance artistique, la vidéo, etc., l'étude de ses œuvres, en considérant séparément ces différents domaines (ce qui est le cas de la plupart des écrits publiés sur Conrad), ne permet de comprendre ni son œuvre ni la texture historique de son élaboration. C'est au contraire à travers les situations et les dialogues, les réseaux et les

interconnexions dans lesquels elle s'inscrivait que l'œuvre de Conrad doit être comprise. La « cohérence » de son œuvre se situe dans les spécificités mêmes de ses interlocutions.

36 Bien que *Beyond the Dream Syndicate* offre un aperçu des activités de Conrad durant les années 1960 et au-delà, en redonnant toute son ampleur à une figure étonnamment diversifiée mais à laquelle peu de recherches sont consacrées, mon défi principal pour l'étude d'un artiste comme Conrad s'offre inévitablement comme méthodologique, un défi non seulement vis-à-vis du rôle ou de la notion d'auteur, mais également de la pratique de l'écriture de l'histoire, et plus particulièrement, celle de la monographie. Ceux qui ne recherchent que des faits devraient pouvoir les glaner facilement [dans le livre]. Le texte, cependant, s'écarte pendant de longs moments de toute narration linéaire de l'évolution de Conrad, pour explorer les réseaux contigus et les connexions de la scène de Downtown New York, perdant de temps en temps Conrad pour explorer le travail et les idées d'autres personnes – tantôt pour revenir à leur importance pour Conrad ou à la réponse de Conrad à ceux-ci, tantôt pour illustrer la tâche presque herculéenne de traiter l'héritage de John Cage, parfois simplement pour explorer d'autres pistes au sein du réseau culturel⁸². Tout comme *The Poetics Project*, *Beyond the Dream Syndicate* se veut un compte-rendu quelque peu digressif du travail, du rôle et de l'importance de Conrad. Bien qu'il agisse, dans une certaine mesure, comme un roman d'apprentissage (« *bildungsroman* »), en suivant Conrad depuis ses premières tentatives artistiques jusqu'à sa première production autonome largement reconnue, *The Flicker*, il consacre presque autant de temps et de matériel à ceux de sa génération, parmi lesquels Young et Zazeela, Cale, Grant, Robert Morris, Cornelius Cardew, Henry Flynt, Jack Smith, et d'autres. Son objectif est d'ouvrir Conrad en tant qu'auteur d'une manière analogue à celle explorée par son propre projet, *Early Minimalism*, de retracer à travers lui une histoire mineure de ce qui fut peut-être la décennie la plus importante de la culture américaine contemporaine.

37 Mais plus encore, dans le prolongement des perspectives ouvertes par Foucault et Deleuze et Guattari, l'objectif d'une telle étude est d'explicitier une transformation dans la manière dont les pratiques culturelles s'articulent avec les modèles, les moyens et les structures

du pouvoir. La trajectoire de Conrad a croisé et recoupé un certain nombre de pratiques esthétiques par lesquelles une génération d'artistes, qui se considérait encore comme avant-gardiste, a modelé et combattu (explicitement ou implicitement) des formations ou des régimes de pouvoir qui n'étaient pas monolithiques (malgré ce que les praticiens eux-mêmes ont pu penser), mais divers, hétérogènes et mixtes. Le premier film de Conrad, *The Flicker*, par lequel *Beyond the Dream Syndicate* se conclut, pourrait être considéré comme le modèle d'un aspect, peut-être le plus avancé, du pouvoir contemporain – le « contrôle » – mais pour l'atteindre, il faut nécessairement passer par beaucoup d'autres, en traçant et en comprenant les importants re-fonctionnements et imbrications résiduels du pouvoir souverain et disciplinaire tel qu'ils ont été modélisés et engagés dans des pratiques artistiques connexes. C'est ainsi que la petite histoire tente d'ouvrir sur l'une des grandes questions de notre temps.

NOTES

1 Tony Conrad, « The Eye and the Asshole: Otto Muehl and the Extremes of Vienna, 196– », *The Underground Film Bulletin* 5 (1986), p. 54-74. Le travail de Conrad a également été présenté dans la programmation de films de la Documenta V (1972) et VI (1977). Les films *Straight and Narrow* et *Four Square* sont crédités aux noms de Tony et Beverly Conrad. *Coming Attractions* est crédité comme réalisé par Beverly Conrad ; production et photographie (incluant le montage et les effets spéciaux) par Tony Conrad. Sur cette période de la production de Conrad et Grant, voir Branden W. Joseph, *The Roh and the Cooked : Tony Conrad and Beverly Grant in Europe* (Berlin, August Verlag, 2012).

2 David Fricke, pochette de Tony Conrad et Faust, *Outside the Dream Syndicate*, édition du trentième anniversaire, Table of the Elements/The Sandwalking Company ; Tony Conrad, entretien avec l'auteur, Buffalo, NY, 15-16 août 1995. Conrad et Cale se réfèrent communément au Theatre of Eternal Music comme au « Dream Syndicate », une désignation qui apparaît dans les carnets de notes de Conrad de mai 1965 (carnet jaune, archive inédite, *Flicker*, p. 4). À ne pas confondre avec le groupe de rock californien du début des années 1980, The Dream Syndicate, nommé d'après le groupe déjà mythique des années 1960.

- 3 Tony Conrad, « Inside the Dream Syndicate », *Film Culture* 41 (été 1966), p. 5-8.
- 4 Le critique Ken Johnson écrit : « Ce que ce méli-mélo désorientant de peintures grossières, de sculptures, d'objets trouvés, d'entretiens vidéo fastidieusement digressifs et pour la plupart inaudibles, de sons bruts et de musique cacophonique dit de l'histoire reste mystérieux ». Ken Johnson, « Art in Review : Tony Oursler and Mike Kelley, "The Poetics Project : 1977-1997" », *New York Times*, 19 juin 1998, sec. E, pt. 2, p. 39. Le débat le plus complet sur *The Poetics Project* peut être trouvé dans « Mike Kelley and Tony Oursler Discuss *The Poetics Project* », transcription d'un entretien non-publié, mené au Musée d'Art contemporain Watari à Tokyo en 1997.
- 5 Sur Throbbing Gristle et ses incarnations antérieures comme groupe de performance art, voir Simon Ford, *Wreckers of Civilisation: The Story of Coum Transmissions and Throbbing Gristle* (Londres, Black Dog Publishing, 1999).
- 6 Une section de la version Documenta de *The Poetics Project* incluait *Why I Love Guitar* et *Why I Love Drums*, deux toiles avec des haut-parleurs encastrés diffusant des solos de Arto Lindsay et Mike Kelley, respectivement. Celles-ci ont ensuite été vendues à la Fondation Cartier de manière séparée de l'installation.
- 7 Mike Kelley, « The Poetics: Remixes of Recordings from 1977 to 1983 », dans Tony Oursler et Mike Kelley, *Poetics Project* (Tokyo, On Sundays / Musée d'Art contemporain Watari, 1997), n.p.
- 8 Sur *Destroy All Monsters*, voir Mike Kelley, notes d'accompagnement de *Destroy All Monsters 1974-1976*, boîte de trois CD sortie chez Father Yod et Ecstatic Peace en 1994, incluant « What Destroy All Monsters Means to Me » et « Destroy All Monsters Interviews Itself » de Mike Kelley (1976). Voir également *Destroy All Monsters, Geisha This* (Oak Park, MI, Books Beat Gallery, 1995).
- 9 « Destroy All Monsters Interviews Itself ». Sur les interactions entre Loren et Jack Smith, voir Branden W. Joseph, « Son of the Creature : An Interview with Cary Loren », *Grey Room* 12 (été 2003), p. 116-125.
- 10 Kelley et Oursler divisent la production des Poetics en deux périodes, l'une dominée par l'orgue, l'autre par la guitare « rock ». Seule la première période est représentée dans le coffret de CD *The Poetics : Remixes of Recordings 1977-1983*, Compound Annex 1-3. La période rock des Poetics consistait en Kelley, Oursler, Bill Stobaugh (plus tard remplacé par Miller),

John Arnheim, et Simon (dont le nom de famille a été oublié). Certains morceaux inclus dans le coffret de CD des Poetics sont en fait issus des vidéos de Oursler de la même époque.

11 Équivalent du Bontempi, NdT.

12 Mike Kelley, « The Poetics, Remixes of Recordings from 1977 to 1983 », dans Oursler et Kelley, *Poetics Project*, n.p. Oursler rappelle également : « Lors de ces premiers moments de travail, Mike et moi avons découvert que nous partagions parmi d'autres choses un amour pour l'expérience d'ex-catholique dans tous ses aspects mystiques, sexuels et angoissés. Et formellement, l'orgue semblait ce qu'il y avait de mieux pour évoquer le drame, le rituel, l'encens et les genoux pliés ». Tony Oursler, « Poetics Memories », dans Oursler et Kelley, *Poetics Project*, n.p.

13 Tony Oursler, dans Mike Kelley, « An Endless Script: A Conversation with Tony Oursler », in *Introjection: Tony Oursler Mid-Career Survey 1976-1999*, dir. Deborah Rothschild (Williamstown, MA, Williams College Museum of Art, 1999), p. 43. Sur Suicide, voir Clinton Heylin, *From the Velvets to the Voidoids : A Pre-Punk History for a Post-Punk World* (New York, Penguin, 1993). Suicide a provoqué une quasi-émeute devenue célèbre à l'Ancienne Belgique, à Bruxelles, en 1978, un événement enregistré et sorti sous le titre « 23 Minutes over Brussels », *Suicide*, Mute 9104CD.

14 Voir la description par Kelley de la performance du groupe à Long Beach devant un public de fans « hard-core » de punk, « The Poetics : Remixes of Recordings 1977 to 1983 », dans Oursler et Kelley, *The Poetics Project*, n.p.

15 Elizabeth Janus, « Talking Back: A Conversation with Tony Oursler », in *Introjection: Tony Oursler Mid-Career Survey 1976-1999*, p. 84.

16 Tony Oursler, « Poetics Memories », dans Oursler et Kelley, *The Poetics Project*, n.p.

17 *Ibid.*

18 En français dans le texte, NdT.

19 Pour le texte de ce projet, voir Mike Kelley, *Plato's Cave, Rothko's Chapel, Lincoln's Profile* (Venise, CA, New City Editions, 1986). La performance est sortie sous le titre *The Peristaltic Airwaves and Plato's Cave, Rothko's Chapel, Lincoln's Profile*, High Performance Audio, cassette audio, 1987. Du leitmotiv des cavernes souterraines à la description finale des activités dans « Remembrances of Camp P.O.W. Ow ! », le thème de la bassesse traverse le texte de Kelley. Plus qu'une simple illustration d'une bassesse intransposable

– une substance antiformelle, sans moule, ambiguë, sans forme ou indéterminée – comme les meilleurs débats l'ont souligné, le travail de Kelley traite de conflits et de transpositions spécifiques d'une dialectique « hétérologique » entre le « haut » et le « bas », le noble et le populaire, ou les aspects autorisés et réprimés de la production culturelle. Sur la relation de Kelley à Bataille, voir Pamela M. Lee, « Mike Kelley's Name Dropping », *Word and Image* 11, no. 3 (juillet-septembre 1995), p. 300-319 ; Yve-Alain Bois et Rosalind E. Krauss, *Formless : A User's Guide* (New York, Zone Books, 1997) ; et Hal Foster, « Obscene, Abject, Traumatic », *October* 78 (printemps 1996), p. 107-124.

20 Georges Bataille, *Œuvres complètes II. Écrits posthumes (1922-1940)*, « La valeur d'usage de D.A.F. de Sade (Lettre ouverte à mes camarades actuels) », in « Dossier de la polémique avec André Breton », Paris, Gallimard, 1970, p. 59-60. Kelley inclut un extrait de cet article dans *Mike Kelley* (Londres, Phaidon, 1999), p. 108-110.

21 Voir l'affirmation similaire de Yve-Alain Bois pour le projet *Formless* de Rosalind Krauss et lui-même, inspiré par Bataille. Bois et Krauss, *Formless*, p. 21.

22 Mike Kelley, « Introduction to an Essay which is in the Form of Liner Notes for a CD Reissue Box Set », dans Oursler et Kelley, *Poetics Project*, n.p. Cette déclaration a été publiée, dans une version légèrement abrégée, dans Paul Szulman, « Mike Kelley / Tony Oursler », in *Documenta X Short Guide*, dir. Françoise Joly et al. (Ostfildern-Ruit, Cantz, 1997), p. 114-115.

23 Diedrich Diederichsen, « The Primary: Political and Anti-Political Continuities between Minimal Music and Minimal Art », *A Minimal Future? Art as Object, 1958-1968*, Los Angeles, The Museum of Contemporary Art, 2004, p. 125.

24 C'est ainsi que Margasak les présente dans « Amid the Drone, a Feud ».

25 En anglais, « different in kind », référence au livre de Gilles Deleuze, *Le Bergsonisme*, Paris, Presses Universitaires de France, 1966, NdT.

26 Wim Mertens, *American Minimal Music: La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass*, trad. J. Hautekiet, Londres, Khan et Averill, 1983 ; Edward Strickland, *Minimalism : Origins*, Bloomington, Indiana University Press, 1993 ; K. Robert Schwarz, *Minimalists*, Londres, Phaidon, 1996 ; et Potter, *Four Musical Minimalists : La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass* (Cambridge, Cambridge University Press, 2000).

27 Le meilleur compte rendu est celui de Edward Strickland *Minimalism : Origins* qui doit être crédité pour avoir retracé une histoire du minimalisme à travers l'art et la musique. Cependant, même si ses ambitions sont plus amples, les hypothèses historiques de l'étude de Strickland sont plus ou moins les mêmes : la progression des minimalistes en musique suit principalement le même chemin linéaire de Young à Glass. Bien que le discours de Strickland sur la musique minimaliste demeure l'un des plus précieux, son argumentation sur l'art minimaliste (qu'il confond grandement avec la peinture formelle) peut être mise en défaut pour des raisons en partie détaillées dans *Beyond the Dream Syndicate*.

28 Michel Foucault, « Nietzsche, Genealogy, History », 1971, trad. Donald F. Bouchard, Ithaca, New York, Cornell University Press, 1977, p. 152. [En français, « Nietzsche, la généalogie, l'histoire » (1971), *Dits et écrits*, vol. 2, 1970-1975, Paris, Gallimard, 2001, p. 146-147, NdT]

29 Edward Strickland, *Minimalism*, pp. 153-154 et Keith Potter, *Four Musical Minimalists*, p. 23. Voir également K. Robert Schwarz, *Minimalists*, pp. 16-19. Jeremy Grimshaw relie l'esthétique de Young à ses racines mormones ; voir Jeremy Grimshaw, « The Sonic Search for Kolob : Mormon Cosmology and the Music of La Monte Young », *Repercussions* 9, n° 1, printemps 2001, p. 77-120.

30 Sur les formes de contenu et les formes d'expression, voir Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka, Towards a Minor Literature*, trad. Dana Polan, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1986, p. 3. [En français, *Kafka, pour une littérature mineure*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1975, p. 7, NdT]

31 Hauteur tonale, NdT.

32 Keith Potter, *Four Musical Minimalists*, p. 23. Potter analyse également *Trio for Strings* comme dans le « Dream Chord », p. 35. Strickland par opposition, se basant sur la structure sérielle sous-jacente à *Trio*, ne le voit pas comme faisant partie de la construction du minimalisme.

33 Bien qu'il s'appuie sur les citations de Young, Potter cite la relation de la musique minimale aux « vérités universelles » ou aux « structures universelles » pas moins de cinq fois dans le chapitre dédié à Young (p. 41, p. 57, p. 65, p. 67, p. 78).

34 Ainsi Potter peut-il écrire : « Au moment où le monde était conceptualisé comme "une seule et gigantesque performance de Poèmes", alors *Composition 1960 # 7* peut être considéré comme englobant l'entière production de Young », et il poursuit : « On peut le dire également pour

Composition 1960 #10 ». *Four Minimalists*, p. 52 ; citation interne de Cornelius Cardew citée dans *Four Musical Minimalists*, p. 46.

35 Strickland débute son ouvrage par une discussion sur l'institutionnalisation du minimalisme, p. 1-14.

36 Tony Conrad, lettre à Peter Yates, 13 novembre 1965 (la copie de l'originale se trouve dans les archives de Conrad), publiée dans Peter Yates, « Music », *Arts and Architecture*, 83, n° 2, février-mars 1966, p. 45. Dans une lettre à Henry Romney du 11 novembre 1965, Conrad insiste également sur sa longue collaboration et décrit « le travail que La Monte Young et moi-même (et John Cale et Marian Zazeela) avons fait en harmonie ». Tony Conrad, « Tony Conrad on "The Flicker," from a letter to Henry Romney, dated November 11, 1965 », *Film Culture* 41, été 1966, p. 1. Dans une conférence le 15 octobre 1965, « A Comparative Exposition of Eastern and Western Musical Systems Offering Foundational Points of Departure for Dream Music and the Earlier Work », à l'Institut de Technologie de Carnegie, Young parlait pendant que Conrad, qui avait produit le schéma auquel le groupe faisait référence pendant les répétitions, présentait les diagrammes visuels.

37 La Monte Young, « Notes on The Theatre of Eternal Music and *The Tortoise, His Dreams and Journeys* » (2000), document PDF de vingt-sept pages posté dans la section La Monte Young du site internet de la MELA Foundation : www.melafoundation.org

38 Morton Feldman et La Monte Young, « A Conversation on Composition and Improvisation (Bunita Marcus, Francesco Pellizzi, Marian Zazeela) », *Res*, 13, printemps 1987, p. 162.

39 Joseph emprunte à Deleuze et Guattari la notion de « bloc », développée de façon tantôt positive, tantôt négative dans leur ouvrage sur Kafka, NdT.

40 Michel Foucault, « Nietzsche, Genealogy, History », *op. cit.*, p. 150: « Consequently, no one is responsible for an emergence; no one can glory in it, since it always occurs in the interstice ». [En français, « Nietzsche, la généalogie, l'histoire », *op. cit.*, p. 144, NdT]

41 Il y a un peu de cela dans « Four Violins » où Conrad déclare par exemple qu'« il a introduit le bourdonnement soutenu de l'intonation juste dans la "musique minimale" en 1962 ».

42 *Panopticon* a été présenté dans l'exposition *Media Buff. Media Art of Buffalo, New York* au Herbert F. Johnson Art Museum, Cornell University, 9 septembre-12 novembre 1988.

43 Ce passage de Branden W. Joseph est assez largement nourri du texte de Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur ? » (1969) tel que traduit par Donald F. Bouchard et Sherry Simon pour le volume *Language, Counter-Memory, Practice*, éd. Donald E. Bouchard, Ithaca, Cornell University Press, 1977. Dans la traduction de Bouchard et Simon, le terme « initiation » (ici en italiques) traduit le terme foucaldien « instauration ». Nous reprenons donc à notre compte cette traduction, NdT.

44 Dans le texte de Foucault, l'expression est « la possibilité et la règle de formation (d'autres textes) », NdT.

45 Michel Foucault, « What Is an Author? » (1969), *op. cit.*, p. 131 [En français, « Qu'est-ce qu'un auteur ? » (1969), *Dits et écrits*, vol. 1, 1954-1969, Paris, Gallimard, 2001, p. 804, NdT]

46 Les quatre personnalités sont La Monte Young, Philip Glass, Steve Reich et Terry Riley, NdT.

47 L'irrésolution particulière en ce qui concerne le statut de la musique minimale est mise au travail par Timothy A Johnson, « Minimalism : Aesthetic, Style or Technique ? », *The Musical Quarterly* 78, n° 4 (hiver 1994), p. 742-773. Les questions concernant le statut du minimalisme musical informent aussi l'article d'Elaine Broad, « A New X. An Examination of the Aesthetic Foundations of Early Minimalism », *Music Research Forum* 5, 1990, p. 51-62, et Jonathan W. Bernard, « The Minimalist Aesthetic in the Plastic arts and in Music », *Perspectives of New Music* 31, n° 1, hiver 1993, pp. 86-132. Plus récemment, le minimalisme artistique a été approché comme un discours dans James Meyer, *Minimalism : Art and Polemics in the Sixties*, New Haven, Yale University Press, 2001. Bien que le livre de Meyer soit une étude inestimable du minimalisme artistique, il ne questionne pas les relations ou n'interroge pas les distinctions entre art minimal et musique.

48 L'expression « capacité générative » vient des théories de Noam Chomsky sur la grammaire générative – théories glosées par Foucault dans « Qu'est-ce qu'un auteur ? », NdT.

49 Le terme « return » est utilisé pour traduire « réactualisation » dans la traduction américaine du texte de Foucault (*Language, Counter-Memory, Practice*, *op. cit.*), NdT.

50 Michel Foucault, « What Is an Author ? », p. 135 [En français, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », *op. cit.*, p. 808, NdT]

51 L'omission de Conrad du discours sur le minimalisme atteint son apogée quand K. Robert Schwarz, dont le livre *Minimalists* est certainement le compte-rendu le plus largement diffusé du minimalisme musical, omet tout simplement Conrad du *Theatre of Eternal Music* (p. 37). Le résultat n'est pas simplement une falsification de l'histoire, mais une analyse fallacieuse, Schwarz racontant que « dans les *Four Dreams of China* (1962), [Young] assigna à chacun des quatre membres du Theatre une unique hauteur tonale (*pitch*) à maintenir indéfiniment », ce qui voudrait dire que Angus MacLise, que Schwarz mentionne en lieu et place de Conrad, aurait maintenu un *pitch* sur un tambour à main.

52 Ce terme se trouve dans du matériel promotionnel accompagnant la sortie de *Early Minimalism, Volume One*.

53 Conrad rencontre Sherman et Longo à Buffalo en 1976, quand ceux-ci dirigeaient Hallwalls, organisant des expositions et des conférences de leurs pairs et d'artistes des générations précédentes pour lesquels ils avaient un intérêt. Conrad découvrira les films de Jack Goldstein à Hallwalls en novembre 1978 et sera aussi marqué – même si pas totalement en accord – par une conférence plus ancienne et toujours inédite donnée par David Salle à SUNY Buffalo à cette occasion. (Goldstein fut invité non pas par Sherman et Longo, qui à cette époque avaient déménagé à New York City, mais par Patrick O'Connell, alors directeur de Hallwalls.) Bien que Conrad ait discuté les racines du postmodernisme comme émergeant de la musique post-cagienne bien plus tôt que dans les arts visuels (voir notes du livret dans *Early Minimalism*, p. 73), il reconnut dans les pratiques des arts visuels de cette génération un moyen de réengager cet héritage dans un contexte musical devenu de plus en plus conservateur.

54 Le matériel enregistré lié à ce projet est accessible à l'adresse suivante : <http://musicandthemindofthe.world/> (consulté le 3 juin 2025). Nous remercions Branden W. Joseph pour cette référence.

55 Tony Conrad, « Capping Nostalgia », *The Kitchen Turns Twenty: A Retrospective Anthology*, éd. Lee Morrissey, New York, The Kitchen, 1992, p. 33. Le projet pour piano de Conrad faisait écho à la mutation postminimale d'individualités comme Yvonne Rainer qui, elle-même engagée dans une pratique d'appropriation depuis *Terrain* (1963), commença à incorporer de la pratique dans des chorégraphies comme *Performance Demonstration* (1968) et, de plus en plus, des procédures allégoriques dans des performances, puis finalement dans des films dans les années 1970. [...]

56 Voir le commentaire de Young à Edward Strickland : « Quand je m'assois pour jouer *The Well-Tuned Piano*, je prie essentiellement pour que je puisse devenir le serviteur de cette source d'information qui me traverse, pour que je sois capable de la réaliser de la manière la plus pure et la plus directe, et que je sois capable d'avoir l'énergie et la force de performer. Je suis les impératifs de ce flux, source d'information qui vient à travers moi, et je ne me mets pas dans son chemin ». Edward Strickland, *American Composers : Dialogues on Contemporary Music*, Bloomington, Indiana University Press, 1991, p. 65. Voir aussi Ramon Pelinski, « Upon Hearing a Performance of the Well-Tuned Piano : An Interview with La Monte Young and Marian Zazeela, 781 x 22 4 :58 :25 - 7 :15 :000 PM NYC », *Parachute* 19, été 1980, p. 10 ; et Cole Gagne, *Soundpieces 2 : Interviews With American Composers*, Metuchen, The Scarecrow Press, Inc., 1993, p. 475. Par contraste, Conrad écrit à propos de *100 Songs* : « Beth enregistra une bande-son auxiliaire qui me hurlait des remarques sarcastiques. "Si tu ne peux pas jouer plus doucement que ça, je préférerais ne pas t'entendre du tout !" "La main droite ne sait pas ce que fait la main gauche !" "Ça ne sonne pas comme une chanson selon moi. Es-tu certain que c'est correct ?" », « Capping Nostalgia », *op. cit.*, p. 33.

57 Les détracteurs pourraient vouloir comparer plus étroitement l'appropriation de Conrad à celle de Sherrie Levine, qui rephotographia et exposa comme le sien les travaux de certains artistes-signatures tels que Edward Weston. Si elle concède l'auctorialité à Young d'une manière qui n'est pas celle de Conrad, une telle lecture ne serait pas nécessairement en désaccord avec la nature provocante du projet de Conrad.

58 Douglas Crimp, « Pictures », *October* 8, printemps 1979, p. 78. De manière non anecdotique, Crimp souligne que le travail de la génération « Pictures » dérive de l'héritage de la « théâtralité » minimaliste.

59 Tony Conrad, notes du livret dans *Early Minimalism*, p. 67.

60 La phrase de Foucault est construite ainsi : « () et en même temps, pourtant, on revient à ce qui est marqué en creux, en absence, en lacune dans le texte ». La traduction américaine est : « [...] with particular attention to those things registered in the interstices of the text, its gaps and absence ». Branden W. Joseph ne retient de cette traduction que le segment suivant : « those things registered in the interstices of the text », NdT.

61 Michel Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », *op.cit.*, p. 808, et Conrad, notes du livret de *Early Minimalism*, p. 68.

62 Tony Conrad, notes du livret de *Early Minimalism*, p. 36-37.

63 Le recours à l'intonation juste (des gammes dans lesquels les degrés sont dans des rapports harmoniques constitués par des nombres entiers) est, pour Young ou Conrad, une manière de déjouer l'harmonie occidentale telle qu'elle s'est sédimentée au cours des derniers siècles. Aller chercher des systèmes harmoniques archaïsants, liés à Pythagore et à l'idée de musique des sphères, est aussi une manière pour Young de dessiner une voie très différente de celle ouverte par John Cage. Voir dans le même ouvrage, Branden W. Joseph, *Beyond The Dream Syndicate*, p. 27-31, NdT.

64 Tony Conrad, « Four Violins », livret de *Slapping Pythagoras*, CD, Table of the Elements 23, 1995, repris notamment dans *Early Minimalism Volume One*. Pour une discussion de certaines des implications politiques de cette perspective, voir Diederichsen, « The Primary ».

65 Tony Conrad, « Slapping Pythagoras ».

66 Mike Kelley, « Introduction to an Essay which is in the Form of Liner Notes », n.p. Voir également les commentaires de Oursler dans *Janus*, « Talking Back », pp. 82 et 84. Comparer à la discussion de Foucault sur l'histoire et la fiction dans Michel Foucault, *Remarks on Marx : Conversations with Duccio Trombadori*, trad. R. James Goldstein et James Cascaito, New York, Semiotext(e), 1991, p. 36.

67 Mike Kelley, « Introduction to an Essay which is in the Form of Liner Notes », n.p., reproduit dans *Documenta X Short Guide*, p. 114-115.

68 Sur le « mineur », voir Deleuze et Guattari, *Kafka*, op. cit., p. 16-27 ; Gilles Deleuze, « Control and Becoming », *Negotiations*, 1972-1990, New York, Columbia University Press, 1995, p. 173-175 ; et Gilles Deleuze et Félix Guattari, *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, trad. Brian Massumi, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1987, p. 100-110, p. 291-298, p. 362-374. [En français, voir Deleuze et Guattari, *Kafka*, op.cit., pp. 29-50 ; Gilles Deleuze, « Contrôle et devenir. Gilles Deleuze, entretien avec Toni Negri », *Pourparlers* (1972-1990), Paris, Éditions de Minuit, 1990, p. 234-235 ; et Deleuze/Guattari, *Mille Plateaux*, Paris, éditions de Minuit, 1980, pp. 127-139, pp. 356-366 et p. 447-464. La déclaration la plus concise de Deleuze figure dans Gilles Deleuze, « Philosophie et minorité », *Critique*, février 1978, p. 154-155, dont certaines parties apparaissent dans *Mille Plateaux*.

69 Dans la traduction de Massumi de *Mille Plateaux* qu'utilise Joseph, le majeur « appears twice, once in the constant and again in the variable from

which the constant is extracted » (p. 105). En français, Deleuze et Guattari écrivent que le majeur « apparaît deux fois, une fois dans la constante, une fois dans la variable d'où l'on extrait la constante », dans *Mille Plateaux : Capitalisme et schizophrénie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980, p. 133, NdT.

70 *Ibid.*

71 *Ibid.*, p. 358, NdT.

72 *Ibid.*, p. 292 pour la version anglaise ; p. 357 pour la version française, NdT.

73 Voir *Mille Plateaux*, *op. cit.*, p. 448 : « C'est que les deux sciences diffèrent par le mode de formalisation, et que la science d'État ne cesse pas d'imposer sa forme de souveraineté aux inventions de la science nomade ; elle ne retient de la science nomade que ce qu'elle peut s'approprier, et, pour le reste, elle en fait un ensemble de recettes étroitement limitées, sans statut vraiment scientifique, ou bien le réprime et l'interdit simplement. »

74 Michel Foucault, *Nietzsche, Genealogy, History*, p. 139 ; et Foucault, "What Is an Author?", p. 137. Nous retraduisons ici littéralement la traduction anglaise du discours de Foucault, citée par Joseph : « Partially at the expense of themes and concepts that an author places in his work, the "author-function" could also reveal the manner in which discourse is articulated on the basis of social relationships ». Toutefois, la version française du discours de Foucault est organisée de manière différente : « [...] la manière dont [les discours] s'articulent sur des rapports sociaux se déchiffre de façon, me semble-t-il, plus directe dans le jeu de la fonction-auteur et dans ses modifications que dans les thèmes ou les concepts qu'ils mettent en œuvre », NdT.

75 Deleuze et Guattari, *A Thousand Plateaus*, *op. cit.*, p. 298 [En français, *Mille Plateaux*, *op. cit.*, p. 365, NdT.]

76 *Ibid.*, p. 101 pour la version anglaise ; p. 128 pour la version française, NdT.

77 Une histoire mineure n'est jamais « homogenized matter, but is essentially laden with singularities (which constitute a form of content) ». *Ibid.*, p. 369 ; p. 457 pour la version française (Une histoire mineure n'est jamais « une matière préparée, donc homogénéisée, mais est essentiellement porteuse de singularités (qui constituent une forme de contenu) »), NdT.

78 *Ibid.*, p. 101 pour la version anglaise (« a properly dialectical zone of variation ») ; p. 128 pour la version française, NdT.

79 *Ibid.*, p. 369 et 372 pour la version anglaise ; p. 458 et 461 pour la version française, NdT.

80 *Ibid.*, p. 106 pour la version anglaise ; p. 134 pour la version française, NdT.

81 Tony Conrad, lettre à Gerald O'Grady, 23 octobre 1975, p. 4, copie conservée dans les archives de Conrad. Conrad se compare lui-même à Paul Sharits : « D'autre part, M. Sharits est l'un des rares cinéastes dont l'œuvre dans son ensemble peut facilement être abordée comme un corps holistique tangible ». [« On the other hand, Mr Sharits is one of a very few filmmakers whose work as a whole can readily be approached as a tangibly holistic body »]. [En 1997], Robert Morris a évoqué sa propre apparente « inconsistance » artistique dans Robert Morris, « Professional Rules », *Critical Inquiry*, vol. 23, n° 2, hiver 1997, p. 298-322.

82 Bien que cela puisse aussi poser problème, dans le cas d'une histoire qui ne se base pas sur Conrad, l'importance monumentale du Judson Dance Theatre et le développement de tous les aspects du minimalisme – le seul lien au-delà du champ des arts visuels systématiquement (quoiqu'encore insuffisamment) reconnu dans l'histoire de l'art canonique – se trouvent négligés. Conrad a eu peu d'interactions avec le Judson, dont l'un des nombreux importants aspects – dans l'œuvre de Trisha Brown, Simone Forti, Yvonne Rainer, Carolee Schneemann et d'autres – a été de mettre en avant les questions de genre et de féminisme, avant même que nombre de ses protagonistes ne s'identifient comme féministes. L'exposition et l'adhésion de Conrad au féminisme ont débuté en grande partie au début des années 1970, notamment dans le cadre de son travail avec Beverly Grant, après des réflexions antérieures sur les différences de positionnement subjectif, à travers l'esthétique queer de Jack Smith et les questions raciales abordées par Henry Flynt. Bien que l'importance du Judson ait été reconnue dans l'histoire de l'art, elle a généralement été considérée comme une influence, et non comme une remise en question de la distinction entre les disciplines de la danse et des arts visuels : les « danses » de Rainer et Forti, par exemple, sont généralement, quoiqu'implicitement, séparées des « performances » de Robert Morris et des « happenings » de Robert Rauschenberg. Pour une réflexion constructive sur ces distinctions, voir Carrie Lambert, « More or Less Minimalism : Six Notes on Performance and Visual Art in the 1960s », in *A Minimal Future ? Art as Object 1958-1968*, éd. An Goldstein, Los Angeles, The Museum of Contemporary Art, 2004, pp. 103-109. Sur le rôle du Judson de manière plus générale, voir également

Sally Banes, *Democracy's Body: Judson Dance Theater, 1962-1964*, Durham, Duke University Press, 1993 ; et Sally Banes, *Greenwich Village 1963 : Avant-Garde Performance and the Effervescent Body*, Durham, Duke University Press, 1993.

AUTEUR

Branden W. Joseph

TRADUCTEURS

Janig Bégoc

Janig Bégoc est docteure en Histoire de l'art (Rennes 2, 2008) et ancienne pensionnaire de l'Académie de France à Rome (Villa Médicis, 2010-11). Elle est actuellement maîtresse de conférences HDR en histoire et théorie des arts visuels au sein du département des arts visuels de l'Université de Strasbourg. Ses enseignements portent sur l'histoire de l'art du XXe siècle, la théorie de l'art, les études visuelles et l'anthropologie de l'art. Elle encadre également les étudiants dans le cadre de suivi de projets (exposition, écriture), et est responsable de la mention « Licence Arts » et du Master « Critique-Essais, Ecritures de l'art contemporain ». Ses domaines de recherche portent sur l'histoire et la théorie des arts de la performance, l'histoire sociale et culturelle de l'art, l'historiographie de l'art et de la critique d'art, les cultures visuelles et l'anthropologie des images. Elle a co-dirigé la publication des ouvrages *La performance : entre archives et pratiques contemporaines* (Presses Universitaires de Rennes, 2011) et *La performance au risque du texte, le texte au risque de la performance* (Publications de l'Accra, Université de Strasbourg, 2019).

Laure Fernandez

Enseignante-chercheuse en études théâtrales, Laure Fernandez (ENSA-PB, chercheuse associée UMR Litt&Arts) a codirigé avec Bénédicte Boisson (Rennes 2) et Éric Vautrin (Vidy-Lausanne) le projet de recherche NoTHx-Nouvelles Théâtralités, dont le séminaire a été accueilli par Philippe Quesne et le théâtre Nanterre-Amandiers, avant de donner lieu à une publication : *Le Cinquième Mur - scènes contemporaines & nouvelles théâtralités* (Les presses du réel, 2021). Depuis 2022, elle codirige le projet de recherche RELIRE : *Refaire les liens, inverser le regard (pratiques, discours et histoire du théâtre, de la performance et des scènes performantielles - 1950-2020)*. Dans ses récentes publications : "Nommer (glossaire des imaginaires). Entretiens avec Nadia Lauro", in dir. N. Solomon, *Nadia Lauro. Une monographie* (titre provisoire), Dijon, Les presses du réel, 2025).

Nicolas Fourgeaud

Nicolas Fourgeaud est historien de l'art, et enseigne l'histoire de l'art et la culture visuelle à la Haute école des arts du Rhin à Strasbourg. Il a notamment co-dirigé (avec Cyrille Bret et Jean-François Gavoty) l'ouvrage *Objets à l'état vif. Entre dynamiques sociales et pratiques artistiques*, Dijon, Les Presses du réel, 2024. Il a publié dans les revues *Marges*, *Déméter*, *Intermédiatités* ainsi que dans les ouvrages collectifs P. Mougin (dir.) *La Tentation littéraire de l'art contemporain*, Dijon, Les Presses du réel, 2017 ; I. Barbéris (dir.) *L'Archive dans les arts vivants. Performance, danse, théâtre*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015 et dans (dir. Laurence Corbel ; Christophe Viart) *Paperboard : la conférence performance : artistes et cas d'études*, Paris, T&P Publishing, 2021. Il est cofondateur du groupe de recherche Relire.

Ophélie Landrin

Ophélie Landrin travaille à Boston College, elle est enseignante et chercheuse en études théâtrales, sur la performance. Elle est autrice de *De la scène avant-gardiste à la performance théâtrale et solo, États-Unis (1960-2004)* et s'intéresse aux circulations entre arts visuels, body art, arts de la performance et théâtre performantiel. Elle a étudié à la New York University auprès de Richard Schechner et travaillé notamment pour Richard Foreman. Elle fait partie du projet RELIRE co-dirigé par Bénédicte Boisson, Laure Fernandez et Nicolas Fourgeaud.

Samuel Lhuillery

Samuel Lhuillery, ancien élève de l'ENS Ulm, est docteur en Études théâtrales de l'Université Sorbonne Nouvelle, où il a soutenu une thèse sur *Grotowski et la « Tribu » du théâtre rituel*. Ses recherches se situent au croisement entre l'histoire du théâtre (xx^e-xxi^e siècles), l'anthropologie théâtrale et les *performance studies*, en s'intéressant particulièrement à la formation de l'acteur. Il est actuellement postdoctorant au sein du programme ANR ACTiF (American Contemporary Theater in France), à l'Université Toulouse – Jean Jaurès, où il poursuit sa recherche sur les processus de réception et de circulation des œuvres théâtrales.