



University of HUDDERSFIELD

University of Huddersfield Repository

Bossis, Bruno, Marclay, Christian and Dufeu, Frédéric

Le support sonore comme instrument de musique chez Christian Marclay

Original Citation

Bossis, Bruno, Marclay, Christian and Dufeu, Frédéric (2009) Le support sonore comme instrument de musique chez Christian Marclay. In: CIM09, Music and its Instruments: 5th Conference on Interdisciplinary Musicology, 26th - 29th October 2009, Paris, France. (Unpublished)

This version is available at <http://eprints.hud.ac.uk/id/eprint/16367/>

The University Repository is a digital collection of the research output of the University, available on Open Access. Copyright and Moral Rights for the items on this site are retained by the individual author and/or other copyright owners. Users may access full items free of charge; copies of full text items generally can be reproduced, displayed or performed and given to third parties in any format or medium for personal research or study, educational or not-for-profit purposes without prior permission or charge, provided:

- The authors, title and full bibliographic details is credited in any copy;
- A hyperlink and/or URL is included for the original metadata page; and
- The content is not changed in any way.

For more information, including our policy and submission procedure, please contact the Repository Team at: E.mailbox@hud.ac.uk.

<http://eprints.hud.ac.uk/>

LE SUPPORT SONORE COMME INSTRUMENT DE MUSIQUE CHEZ CHRISTIAN MARCLAY

Bossis, Bruno, Université Rennes 2, Université Paris-Sorbonne Paris IV, *bruno.bossis@uhb.fr*

Marclay, Christian, Plasticien, performeur, improvisateur, *cm33rpm@gmail.com*

Dufeu, Frédéric, Université Rennes 2, *frederic.dufeu@gmail.com*

RÉSUMÉ

État de l'art en pratique musicale

Christian Marclay est un plasticien, performeur, improvisateur et compositeur né aux États-Unis en 1955. Son œuvre se situe à la frontière de la performance et des arts plastiques. Il s'est particulièrement intéressé aux relations entre les sons et les images (Marclay, 2000). Depuis la fin des années soixante-dix, une grande partie de son travail explore le détournement des platines et des disques vinyles, qu'il transforme en instruments d'expression musicale. Sa démarche, très différente des pratiques populaires, l'a conduit à s'investir dans l'improvisation collective avec des instrumentistes d'origines diverses. Sa reconnaissance et son influence internationales n'ont cessé de se développer depuis de nombreuses années.

État de l'art en musicologie

La plupart des nombreux ouvrages généraux ou catalogues mentionnant ou se concentrant sur le travail artistique de Christian Marclay ont été écrits par des spécialistes des arts plastiques (Criqui, 2007 ; Ferguson, 2003 ; Gonzáles *et al.*, 2005). L'artiste lui-même a collaboré à des textes parus dans divers ouvrages ou revues (Marclay, 2000). Cependant, l'engagement de l'artiste dans la sphère musicale a suscité, ces dernières années, l'intérêt des musicologues. Jean-Yves Bosseur a publié un important article sur Marclay dans son dernier livre (Bosseur, 2008). Enfin, un ouvrage important sur l'artiste a paru en 2009, faisant suite à la journée d'étude *Phonophilia : l'art à l'épreuve des sons* qui s'est tenue à l'Université Rennes 2 en 2008. Cette publication comprend un article consacré à la diversité des pratiques musicales de Marclay (Bossis, Dufeu, 2009). Cependant, aucune étude ne s'est précisément attachée à l'instrumentalisation du support sonore chez Marclay.

Objectifs

Le but de notre proposition est l'examen de la pratique instrumentale de Christian Marclay, centrée sur les relations entre disque, platine, son enregistré et production musicale. L'étude des utilisations remarquables des supports de son et particulièrement des disques vinyles comme instruments à part entière peut s'appuyer sur l'analyse de l'enregistrement des performances de l'artiste. Elle mettra en évidence l'originalité des détournements de ces objets, des gestes instrumentaux qui leur sont associés et de l'esthétique qui en résulte. Le travail sur le timbre, la préparation de l'objet lui-même et les techniques instrumentales de Marclay sont très éloignés des utilisations habituellement opérées par les DJs. Cet article montrera comment l'artiste a développé une pratique musicale très personnelle, fortement influencée par Fluxus et les œuvres de Nam June Paik ou de John Cage. La performance artistique se nourrit d'une instrumentalité renouvelée au travers d'une large expérience de l'improvisation.

Contribution principale

Le contributeur central de cette recherche est sans conteste Christian Marclay lui-même, dont le regard permet de témoigner directement de ses intentions artistiques. Les musicologues associés à l'artiste pour cet article appartiennent aux laboratoires MIAC (Musique et Image : Analyse et Création) de l'Université Rennes 2 et MINT (Musique, Informatique et Nouvelles Technologies) de l'Université Paris-Sorbonne. Le premier centre de recherche interroge les relations entre arts visuels et pratiques musicales au sein de la création contemporaine ; le second étudie l'intervention des technologies dans la musique, notamment l'histoire de la lutherie électronique et ses conséquences esthétiques.

Retombées

Dans cette recherche, production artistique, performance et musicologie sont étroitement liées. Ce travail à la croisée de différents domaines permet non seulement d'éclairer une instrumentalité encore trop peu étudiée en profondeur, celle qui agit à même le son enregistré par l'intermédiaire d'interfaces gestuelles détournées, mais aussi de poser la question de la méthodologie à adopter lorsque l'interdisciplinarité est mise en jeu. Tout en complétant des réflexions théoriques sur l'improvisation (Levaillant, 1996 ; Rivest, 2003 ; Siron, 2007), cet article pourra ainsi montrer l'avancée des recherches en musicologie sur l'art de la performance à partir des productions, du vécu et de la pensée de l'un des grands plasticiens-performeurs de notre temps.

1. INTRODUCTION

Artiste pluridisciplinaire, Christian Marclay a principalement développé ses activités à partir de la fin des années 1970 sur la côte Est des États-Unis. Influencé tant par Fluxus et l'art de la performance que par le mouvement punk, ses activités s'inscrivent dans une volonté plus générale de désacralisation de l'art et de refus de l'expertise musicale et placent la récupération et la destruction au cœur de leur esthétique. La musique est omniprésente dans ses travaux plastiques, ne serait-ce que par son évocation silencieuse, et ses recherches sur les technologies de l'enregistrement et ses activités de performeur lui ont permis de s'inscrire rapidement dans la pratique de l'improvisation musicale par de nombreuses collaborations. Si le guitariste Derek Bailey rappelle que « la musique improvisée regroupe [...] trop de genres de musiciens, trop de points de vue différents vis-à-vis de la musique en général, trop de conceptions diverses de ce qu'est l'improvisation pour pouvoir être regroupée sous un seul nom [1, p. 97] », Marclay a pu, au cours de sa carrière, s'inscrire dans de nombreuses manifestations de l'improvisation libre. Il a ainsi participé à des concerts avec des musiciens d'origines aussi diverses que John Zorn, David Moss, Elliott Sharp, Arto Lindsay, Ikuo Mori, Tom Cora, William Hooker, Butch Morris, Nicolas Collins, Günter Müller, Thurston Moore, Lee Ranaldo, Steve Beresford, Okkyung Lee, Shelley Hirsch, Martin Tétreault, eRikm, DJ Olive ou Otomo Yoshihide. En tant que plasticien, il investit n'importe quel type de véhicule du son enregistré, mais recourt presque exclusivement au disque vinyle dans ses performances. Comme le remarque Jean-Yves Bosseur, « s'agissant par exemple du CD, la tâche [de s'en servir comme instrument] se révèle beaucoup plus ardue qu'avec le vinyle, dont le fonctionnement reste plus attaché à des propriétés mécaniques. [2, p. 187] » Les premières investigations musicales de Marclay sont contemporaines de celles des musiciens hip-hop. Toutefois, elles s'en distinguent par le contexte artistique dans lequel il agit, ainsi que par l'originalité des manipulations qu'il opère. David Samson note que « la différence essentielle [avec les premiers DJs hip-hop est] que leur musique est destinée à la danse, tandis que l'ambition de Christian Marclay [...] est de proposer une nouvelle expérience du sonore. [22, p. 2] » Comment, du rang d'objet d'investigation plastique et artistique, le support sonore peut-il être considéré et employé comme instrument de musique véritable ? L'investigation musicologique des activités de Marclay rencontre inévitablement les difficultés méthodologiques liées à l'étude de l'art de la performance, des musiques improvisées ou non écrites et de l'analyse de l'interprétation. Certes, un certain nombre de sources sont disponibles : les concerts eux-mêmes, les performances enregistrées, les disques commercialisés en tant qu'œuvres, ou des fragments de vidéo. Mais l'absence de

partitions, le peu de recul historique vis-à-vis d'une activité toujours en cours, ainsi que la rareté des études musicologiques sur une pratique musicale encore peu abordée rendent délicate l'approche d'un aspect trop précis de la démarche du platiniste. L'instrumentalisation du support enregistré par Christian Marclay doit donc être présentée en la resituant dans l'ensemble de son parcours, en examinant aussi bien son dispositif d'exécution, ses possibilités sonores que son inscription dans les musiques improvisées.

2. SUPPORT ENREGISTRÉ ET DISPOSITIF INSTRUMENTAL

2.1. Les platines à la base d'un instrument à géométrie variable

Si les activités artistiques de Christian Marclay ont souvent investi le support sonore dépourvu de tout dispositif de lecture (assemblages : *Recycled Records* (début des années 1980), installations : *Endless Column* (1988), *Footsteps* (1989), performances (fixées sur film ou vidéo) : *Fast Music* (1981), *Record Players* (1984)), la platine est le binôme indispensable du disque vinyle pour le développement d'une véritable pratique instrumentale.

Marclay utilise principalement des platines de la marque Rheem Califone, qu'il possède depuis sa sortie du Massachusetts College of Arts de Boston en 1980. Après avoir expérimenté différents modèles, il privilégie celles-ci tant pour leurs fonctionnalités (4 vitesses de lecture : 16, 33, 45 et 78 tours par minute), leur robustesse (notamment au niveau de leur aiguille, qui n'a pas la fragilité de celle de platines plus répandues comme les Technics MK2) que pour la facilité de leurs modifications mécaniques et électroniques. Les deux seules modifications opérées par Marclay sur ses platines sont l'installation d'un interrupteur permettant de couper à volonté la sortie sonore pendant la performance et la modification de l'attache du bras de sorte à ce que l'aiguille puisse atteindre le disque de la platine juxtaposée. Il lui est également arrivé d'ajouter un second bras de lecture¹.

Le nombre de platines simultanément utilisées a évolué pendant la carrière d'improvisateur de Marclay. Les choix quantitatifs qu'il opère dépendent à la fois de ses intentions esthétiques et du degré de maîtrise instrumentale souhaité. Il a pu jouer jusqu'avec huit platines, ce qui lui a permis d'effectuer un travail sur la superposition de strates sonores². Cependant, il considère que son contrôle du

¹ Emma Lavigne met en parallèle cette modification avec une œuvre de Joseph Beuys : « À l'instar de l'os humain servant de pick-up au tourne-disque du *Stummes Grammophon* de Beuys (1958), Marclay ajoute un deuxième bras à un vieux tourne-disque afin de donner plus de "corps" à la musique. [11, p. 104] »

² Nous décrivons ici le dispositif le plus couramment employé par Marclay. À propos du projet *One Hundred Turntables*, réalisé au Panasonic National Hall de Tokyo les 24 et 25 mai 1991, il déclare : « J'ai pu travailler avec cent tourne-disques à la fois. [...] pour cette spirale faite à partir de cent tourne-disques, j'avais à mes côtés trois

dispositif devient trop limité à partir de l'emploi de quatre lecteurs. Lorsque Marclay se produisait en soliste, principalement au début des années 1980, le besoin de remplir l'espace sonore le conduisait à utiliser trois platines ou davantage. Ses sources sonores, pour une grande part catégorisées et organisées en amont de la performance, pouvaient évoluer de manière continue, y compris pendant les changements de disques. Au contraire, la participation à des improvisations collectives a rapidement obligé l'artiste à une plus grande réactivité, pour laquelle une réduction du dispositif à deux platines s'est avérée plus adaptée.

2.2. Extensions matérielles et « platines virtuelles »

Le signal électrique fourni par la platine à partir de la lecture des sillons par l'aiguille doit être amplifié avant sa diffusion sur haut-parleurs. À cet effet, Marclay emploie une petite table de mixage qu'il contrôle lui-même et dont il envoie le signal de sortie directement sur la sonorisation. Il privilégie la monophonie afin de conserver le meilleur contrôle possible de sa production sonore vis-à-vis des conditions de diffusion en salle. Mais, contrairement à la pratique basique généralement constatée chez les DJs des musiques populaires, il complète le dispositif disques-platines-amplification avec quelques modules lui permettant un travail supplémentaire sur le volume, le timbre et le déploiement de ses matériaux.

Sur sa configuration la plus courante comprenant deux platines, Marclay contrôle le volume de son instrument non seulement par l'interrupteur installé sur la platine située à sa droite, dont la fonction est simplement l'activation ou la désactivation du signal sortant, mais également par le recours à une pédale wah-wah normalement destinée à des guitares électriques. Celle-ci, connectée entre la sortie de la platine de gauche et la table de mixage (Figure 1) et située au pied de l'instrumentiste, n'agit pas uniquement sur l'intensité, mais également sur le timbre. Le filtre qui la constitue lui permet de faire des transitions rapides ou progressives entre volume maximal et spectre restitué dans sa totalité d'une part (position enfoncée) et volume réduit et fréquences basses atténuées (position relevée) d'autre part. Ce filtre peut être désactivé à l'aide d'un interrupteur situé sur la pédale, qui se comporte alors comme simple contrôleur de volume.

Marclay augmente également son dispositif par deux modules d'échantillonneurs-lecteurs qu'il qualifie de « platines virtuelles ». Le premier est un *Phrase Sampler* de la marque Boomerang dont l'utilisation simple permet au platiniste d'enregistrer à tout moment un segment de quelques secondes issu du mélange des sorties des deux platines et d'en diffuser la lecture immédiatement, par exemple pour conserver la densité de l'espace sonore

pendant un changement de disque. Le segment enregistré peut être lu en boucle, à l'envers, et sa connexion à une tranche de la table de mixage facilite la souplesse de son mode d'apparition et d'extinction, en fondu ou instantané. Le second module d'échantillonnage numérique est un *DL4 Delay Modeler* de la marque Line 6, dont les fonctions sont plus diversifiées et reposent toutes sur l'enregistrement du signal entrant (*flanging*, échos, enregistreur-lecteur de boucles). Plutôt que de chercher à en contrôler précisément les modes d'action, Marclay l'utilise comme, selon sa propre expression, une « *wild card* », en tirant profit de l'imprévisibilité des résultats fournis lors de son déclenchement. Seule la platine située à sa droite est connectée à ce second module d'effets (Figure 1).

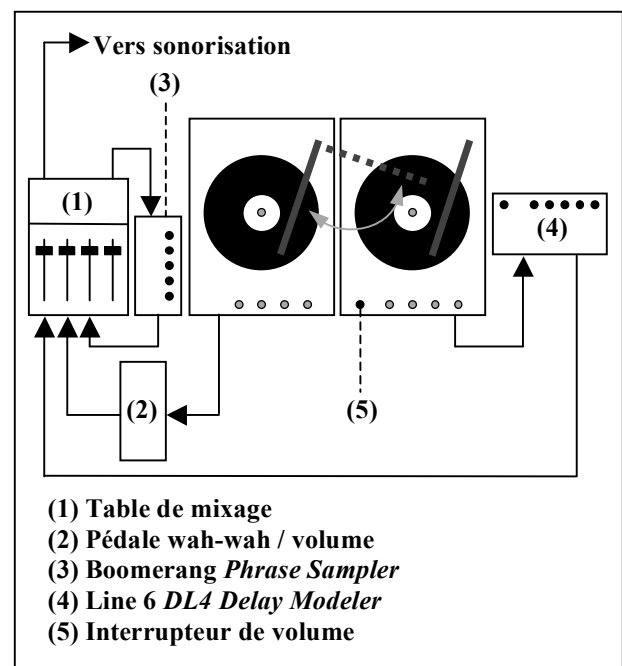


Figure 1. Schéma du dispositif matériel courant de Christian Marclay

Les deux modules d'enregistrement numérique, bien qu'étant conçus en tant que pédales, sont disposés de part et d'autre des platines et manipulés à la main par Marclay. Ce mode de jeu non conventionnel favorise une plus grande rapidité et la précision des contrôles. Le pied gauche commande la pédale wah-wah et le pied droit repose sur le sol. Par ailleurs, l'esthétique musicale de Marclay correspond à des gestes instrumentaux suffisamment espacés dans le temps pour permettre le jeu manuel à la fois sur les deux platines, les deux modules et la table de mixage.

autres DJs pour m'assister [Nicolas Collins, Jazzy Joyce et Otomo Yoshihide], chacun de nous étant responsable de vingt-cinq platines. [16, p. 97] »

2.3. Les disques vinyle, entre sources musicales et objets d'expérimentation sonore

Concernant l'acquisition de ses sources musicales et sonores, Marclay a souvent adopté davantage une démarche de collecte, voire de collection, que de sélection. Il commence son exploration lors de ses études à Boston à la fin des années 1970, où de nombreux disques étaient disponibles à très bon marché dans les magasins d'occasion. S'il effectue souvent ses choix par la couverture des disques, qui l'intéressent par ailleurs pour ses travaux plastiques, Marclay ne refuse aucun type de source *a priori*, cherchant sur chacune de ses acquisitions des fragments susceptibles d'être intégrés à une construction musicale. Les disques qu'il investit ne sont pas nécessairement porteurs de sons musicaux et peuvent être des documentaires, des méthodes d'apprentissage ou des déclamations de poèmes. Quant aux enregistrements musicaux, il ne privilégie aucun genre particulier et se procure aussi bien de la musique classique et romantique que du jazz, du rock, de la chanson, des musiques électroniques ou d'avant-garde.

La première expérience notable de Marclay avec le disque est la découverte, dans une rue de Boston, d'un disque abîmé par le passage de voitures. La lecture de l'objet rayé sur un pick-up déformait le contenu sonore original, une histoire du héros Batman, en produisant des boucles et des motifs rythmiques imprévus. Si cet épisode n'est pas sans rappeler l'expérience de Schaeffer avec le sillon fermé, il a conduit Marclay à ne jamais considérer le disque comme seulement un véhicule pour des textures sonores enregistrées. Surtout à ses débuts, l'artiste a ainsi systématisé les modifications opérées à même ses disques : grattages au papier de verre, rayures créant des sillons supplémentaires, ajout de matériaux (étiquettes, peinture, colle, scotch) isolant certains fragments de sillons, fonte des disques, découpage et recollage de morceaux issus de différents disques, perçage de trous décentrés... Le fait de réduire la partie lisible du support par l'ajout d'un repère sur la surface assure à l'instrumentiste l'accès immédiat à ses matériaux. Aucune partition extérieure n'est donc utilisée pour la préparation et la notation, contrairement à un grand nombre de musiques. Par ailleurs, ce marquage permet une classification conduisant au repérage aisé des sources à utiliser pendant le jeu instrumental. Ainsi, les modifications opérées sur les disques n'ont pas pour seule fonction l'augmentation de sa palette sonore et musicale, mais assurent également une meilleure maîtrise du dispositif instrumental.

3. LES POSSIBILITÉS SONORES DU COUPLE PLATINE-DISQUE VINYLE

3.1. Le contenu des disques comme premier élément timbrique

L'exploitation des possibilités d'expression sonore du disque et de la platine n'est pas régie par une approche constante depuis les débuts de Christian Marclay. L'évolution de l'instrumentalisation du support enregistré a été nourrie par le travail approfondi de préparation des performances et l'exploration des différentes sources disponibles.

Les premières investigations musicales du support sonore chez Marclay se font au sein d'un duo nommé The Bachelors, Even³, formé avec le guitariste Kurt Henry. Dans ce duo, Marclay chante et joue des petites percussions. Il prépare également des boucles rythmiques enregistrées sur cassette, qu'il compose à partir de la conjonction entre motifs trouvés sur des disques et des modifications des supports eux-mêmes. Ces premières explorations relèvent davantage de la composition, mais l'artiste choisit rapidement d'exploiter les disques et leurs modifications directement sur scène, appelant le développement d'une technique de performance à partir du support et de la platine. Dans un trio intitulé Mon Ton Son avec la violoniste Jeannette Riedel et le bassiste Robert Harrison, Marclay poursuit l'utilisation des disques sur la scène au sein de performances largement travaillées par des répétitions. De la même manière que des éléments rythmiques issus des disques compensaient l'absence de batteur dans The Bachelors, Even, Marclay fournit une partie vocale à Mon Ton Son en utilisant des disques contenant des voix parlées ou chantées. Il y passe aussi bien des disques d'opéras que des fragments de lectures de l'Histoire des États-Unis, introduisant une dimension narrative aux performances.

La rencontre de Marclay avec le saxophoniste John Zorn et la participation à ses pièces *Game Pieces* l'introduisent véritablement à l'improvisation collective. Ses débuts sont marqués par une abondante utilisation de disques issus de musiques populaires très diverses. Cette abondance est considérée par l'artiste comme une réaction à l'histoire de la musique enregistrée et à l'importante masse des disques distribués. L'hétérogénéité des genres cités dans les improvisations de Marclay est reflétée par un de ses propres disques commercialisés, *More Encores* (1988) [17] dont chacune des plages est exclusivement composée d'enregistrements d'un artiste particulier (Johann Strauss, John Zorn, Martin Denny, Frédéric Chopin, Fred Frith, Louis Armstrong, Arthur Ferrante & Louis Teicher, John Cage, Maria Callas, Jimi Hendrix, Jane Birkin & Serge Gainsbourg, Christian Marclay lui-même). En 1985, Marclay rend hommage à Jimi Hendrix

³ Ce nom fait référence à l'œuvre de Marcel Duchamp : *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même* (1923).

dans sa pièce *Ghost (I don't live today)*. Pour cette performance, l'artiste improvise avec une platine baptisée « *Phonoguitar* », accrochée en bandoulière à son cou, à la manière d'une guitare électrique. Cette posture permet à Marclay de reproduire l'énergie et la gestuelle de Hendrix, par un jeu violent au volume sonore élevé et le recours au larsen, tout en n'utilisant que des enregistrements du guitariste.

3.2. Détournements par le geste des sources musicales

L'exploitation du support enregistré et de sources sonores diverses ne s'inscrit jamais, chez Marclay, dans la simple diffusion du son enregistré. Dans l'introduction à un ensemble de photographies de l'artiste intitulé « La guitare, accessoire de mode » [15], Jean-Pierre Criqui remarque une relation entre la logique du détournement caractérisant la démarche instrumentale de Marclay et son projet artistique *The Bell and the Glass*, élaboré autour d'un monument et d'une œuvre célèbres, tous deux accidentés. « En 2003, Marclay devait pour ainsi dire amplifier [la] référence inaugurale à Duchamp [avec *The Bachelors, Even*] à l'occasion d'une commande passée par l'ensemble musical *Relâche*, de Philadelphie, et d'une exposition au Philadelphia Museum of Art. Confondues sous un même titre, *The Bell and the Glass*, l'une et l'autre mettaient en résonance deux icônes conservées dans cette ville, la *Liberty Bell*, la "cloche de la liberté" qui accompagna la naissance de la nation américaine, et le *Grand Verre*. Ces deux objets, on le sait, ont la particularité d'être fêlés, et Marclay ne s'est pas privé d'explorer le riche réseau de coïncidences qui les relie, encouragé sans doute par sa propre fascination pour ce qui ressortit à l'éraflure, au *scratch* et aux accidents en tout genre. Fascination dont il avait largement fait preuve entre-temps, en devenant au début des années 1980 l'un des premiers à détourner la platine tourne-disque à des fins de production et non plus seulement de reproduction sonore, et en collaborant par la suite à de nombreux enregistrements avec des personnalités aussi diverses que John Zorn, Sonic Youth ou Otomo Yoshihide [...]. [15, p. 3] » C'est précisément dans le cadre de l'improvisation collective avec un grand nombre de musiciens que Marclay développe un ensemble de manipulations en direct, lui permettant un certain affranchissement vis-à-vis du travail de préparation des supports en amont des performances. La recherche de sonorités reposant sur le dévoilement de ses disques s'effectue alors davantage en réaction au jeu de ses partenaires que par des investigations préalables relevant de la composition.

Bien que menée sur la scène et en interaction avec d'autres instrumentistes, cette exploration par le geste des possibilités sonores du support enregistré fait écho aux premières expériences avec les disques souples dans le Club d'Essai de Pierre Schaeffer, telles que les rapporte Pierre Henry : « À cette époque [en 1948], les

manipulations sonores étaient plutôt frustes. Elles donnaient lieu à des pratiques bien étranges qu'on ne retrouvera plus jamais. Par des systèmes de clés, on avait la possibilité de provoquer des entrées de sons de toutes sortes, de couper l'attaque, d'attaquer en *crescendo*, de hachurer ou de prélever une séquence. Chaque plateau était équipé de manivelles permettant glissandos et transpositions. Les modulations se faisaient par simple pulsion du doigt, ce qui impliquait une impulsion dosée du bras et la souplesse du poignet. En quelque sorte un retour à l'instrument. La bande magnétique n'existait pas encore. Enchaîner un son à un autre son, d'un disque souple à un autre disque souple, était une entreprise très incertaine, bien que les hasards de l'aiguille sur le sillon et les incidents de parcours aient pu parfois représenter un véritable enrichissement, une part d'imprévu et de fantaisie. On avait huit plateaux de tourne-disques. [9, p. 15] » Dans une logique esthétique très différente et avec un matériel plus flexible, Marclay s'attache à constituer un ensemble de possibilités de modulations manuelles de ses sources trouvées, comme peut en témoigner sa vidéo *Gestures* (1999)⁴. Quatre projections simultanées, chacune associée à une platine, y montrent les disques, préparés ou non, tournant librement à différentes vitesses ou manipulés par l'artiste. Celui-ci contrecarre la rotation normale du disque aussi bien par de légères impulsions avec les doigts que par des mouvements plus amples de la main, agissant près du centre du support ou à l'extérieur, dans les deux sens de lecture possibles. Il oriente l'aiguille sur différentes parties du sillon ou met le disque en mouvement manuellement, sans que le moteur de la platine ne soit activé.

3.3. De la manipulation du support à l'exploitation des spécificités de la platine

Son œuvre évoluant au cours des années, Marclay développe son vocabulaire personnel davantage autour des possibilités gestuelles offertes par l'usage du disque et de la platine et recourt de moins en moins à la citation. Sa meilleure connaissance de l'instrument lui permet de créer des matériaux abstraits des sources elles-mêmes, à partir de ce qu'il nomme la qualité sonore du vinyle, du *scratch* par lequel le contenu musical peut être rendu méconnaissable, des bruits de fond du vinyle et de la platine. Marclay manipule également les disques plus rapidement, laissant peu de temps à l'écoute de chacun d'entre eux. Avec le cas de Laurie Anderson, Éric de Visscher soulève une telle dualité entre l'approche du matériau enregistré et son mode de jeu. « [L'appropriation par certains artistes du son enregistré] donne lieu à des inventions étonnantes : les violons de Laurie Anderson, par exemple, qui font appel à la bande magnétique (étendue le

⁴ Cette œuvre a été présentée à l'exposition qui a été consacrée au travail de vidéaste de Marclay au Musée de la Musique en 2007. À ce sujet, on pourra se reporter à [6].

long de l'archet et frottée contre une tête de lecture située dans le corps du violon) ou au disque (inversement, un disque tournant sur le violon est lu par une aiguille insérée dans l'archet). Dans les deux cas, l'artiste interprète un matériau préexistant, tantôt le rendant reconnaissable, tantôt le réduisant au statut d'objet brut. [7, p. 537] » Au-delà de sa tendance à largement distordre et fragmenter ses sources par ses actions gestuelles, le choix des disques de Marclay est devenu moins référentiel. De plus, leurs manipulations, même lorsqu'elles sont simples, conduisent souvent à des résultats très différents de l'original.

Dans un article traitant des divers aspects de l'échantillonnage, Denis Chevalier déclare, à propos du cinéma expérimental, que l'« on a pu observer des déplacements du statut de l'auteur (glissements vers un comportement de regardeur actif) déjà lorsque leurs travaux consistent à explorer les spécificités de l'appareil cinématographique. Ce que l'on retrouve chez Christian Marclay et Martin Tétréault exploitant disques, platines [...]. [4, p. 72-74] » En note, Chevalier distingue la démarche des deux instrumentistes selon leur rapport à la fonction initiale de diffusion de la platine. « Le travail de Christian Marclay questionnant aussi les manifestations et usages qui accompagnent l'édition sonore, il se rapproche des options de l'art contemporain. Martin Tétréault détournant la platine "de sa fonction première en écartant ce qui touche à la citation pour se consacrer à l'exploration des plateaux, cellules, aiguilles... [10, p. 17]", son travail est peut-être plus spécifiquement proche des opérations du cinéma expérimental et véhicule aussi quelque chose de notre rapport à cet outil de diffusion sonore. [4, p. 74] » Pourtant, l'abstraction progressive des recherches sonores de Marclay connaît elle aussi un certain aboutissement dans une performance nommée *Tabula Rasa*, créée en septembre 2003 au festival La Bâtie de Genève⁵. L'artiste y est accompagné de Florian Kaufmann, technicien spécialisé dans le matériel de gravage. Celui-ci fabrique, pendant la performance, des disques à partir de l'enregistrement des sonorités générées par Marclay à l'aide de ses platines dépourvues tout d'abord de disque ; l'improvisateur réutilise ensuite les disques créés par son partenaire, mettant ainsi en abîme la procédure d'enregistrement. Marclay donnait la description de cette performance dans un entretien avec Kim Gordon daté de 2005. « Pour ce concert [à La Bâtie], [Florian Kaufmann] a apporté son tour [destiné à la fabrication de vinyles] dans un camion. Je suis venu avec trois platines et aucun disque, une configuration très légère pour moi. [...] J'ai créé une collection de sons sur place avec les platines, sans utiliser de disque. J'ai commencé avec un larsen très fort, balançant une des platines à plein volume devant le haut-parleur, créant toutes sortes de sons en tapant et frottant le bras de lecture, en heurtant le corps de la platine. Pendant

ce temps, Flo gravait ces sons sur un disque acétate. Il m'a ensuite donné le premier disque, que j'ai commencé à manipuler, le jouant à différentes vitesses, scratchant, et ces sons étaient gravés sur un deuxième acétate. Pendant une heure, ce processus d'allers-retours se répéta : nous créions de nouveaux sons et de nouveaux disques, composant une pièce à partir de rien. [8, p. 20-21] »⁶ Si *Tabula Rasa* constitue une expérience singulière parmi les performances de Marclay, elle témoigne de l'intérêt accordé par le platiniste à des sonorités habituellement considérées comme indésirables, qu'il choisit d'intégrer et de valoriser au sein de sa participation instrumentale plus générale dans les musiques improvisées.

4. JEU AVEC LE SUPPORT ENREGISTRÉ DANS L'IMPROVISATION COLLECTIVE

4.1. Inscription de la platine dans les musiques improvisées

L'inscription par Christian Marclay de la platine et du support enregistré dans la performance repose largement sur le rapport de l'artiste au public et sa volonté de donner à voir le processus de création. Dans une conférence présentée à l'Ircam en avril 1999, il déclarait : « L'enregistrement est toujours quelque chose d'un peu macabre. Mais lorsque j'utilise des disques en concert, en les mélangeant sur plusieurs platines, je redonne vie à cette musique embaumée, la musique devient *live* [...], elle est en quelque sorte ressuscitée. Le public peut ainsi voir comment je fabrique cette musique à partir de déchets ; la performance est démonstrative. [16, p. 92] » Dans le catalogue de l'exposition *Christian Marclay : Replay*, Jean-Pierre Criqui note que l'emploi de la vidéo chez l'artiste lui permet d'amplifier cet aspect démonstratif, voire didactique : « [Pendant la performance *Tabula Rasa*,] des caméras captent les opérations des deux hommes, qui sont projetées en grand format derrière eux. L'usage de la vidéo renchérit ici sur cette sorte de recyclage stratifié alimenté sans relâche par les *performers*, tout en permettant aux spectateurs une meilleure appréhension visuelle de ce à quoi ils assistent. Car *Tabula Rasa*, à l'instar de tout ce que fait Marclay, n'en appelle à aucun "truc" ou "secret" et ne se fonde en rien sur le culte de la technique ou sur la recherche de la virtuosité. Selon un même esprit, quasi didactique, *Gestures* (1999) se compose de quatre écrans ou moniteurs synchronisés à

⁵ La performance *Tabula Rasa* a été reconduite par Marclay et Kaufmann en août 2004 à Berne, en mai 2005 à Tokyo et en janvier 2008 à Berlin.

⁶ « For this gig, he brought his lathe on a truck. I came with three turntables and no records, a very light set-up for me. [...] I created a collection of sounds on the spot with the turntables, using no records. I started with loud feedback, swinging a turntable with the volume cranked up in front of the monitor, and making all kind of sounds, tapping and rubbing the tone arm, and banging the casing. Simultaneously, Flo was cutting these sounds on an acetate. Then he handed me the first disk and I started manipulating it, playing it at different speeds, scratching, and that was cut on a second acetate. So for an hour it went on like this, back and forth, creating new sounds and new disks, composing a piece out of nothing. » Ce sont les auteurs qui traduisent.

chacun desquels correspond une platine filmée en plan rapproché. [5, p. 76] »

Si Marclay a parfois exécuté des performances en tant que soliste, il privilégie la collectivité de l'improvisation et la dimension sociale du travail de groupe. Davantage que la composition d'une musique subjective et personnelle, son intérêt pour l'improvisation collective est nourri par la volonté commune de développer un processus dont la finalité est imprévue, remettant en question le statut de l'œuvre musicale, comme l'énonce la musicologue Johanne Rivest dans un propos plus général : « L'improvisation pure est probablement la forme la plus radicale du rejet de l'écriture et, par là, de la notion d'œuvre. En l'absence d'une partition, l'improvisateur n'a plus besoin d'un compositeur autre que lui-même, car il conçoit sa musique selon l'inspiration du moment. [21, p. 474] » Travaillant avec des instrumentistes aux origines et aux esthétiques très diverses, il recherche chez ses partenaires une même sensibilité au travail de groupe, à l'écoute et au dialogue avec l'autre.

4.2. Dialogue entre platiniste et autres instrumentistes

Dans son article, en partie consacré aux musiques improvisées, Johanne Rivest soulève le nécessaire décalage entre idéal de l'improvisation et réalité du jeu instrumental : « Idéalement, l'improvisateur agit spontanément, à la manière de l'artiste qui s'exerce à l'*action painting*, et laisse jaillir des sons par le geste non prémédité. Il ne peut cependant prétendre à la gratuité totale, car son entraînement de musicien, ses goûts et ses aptitudes le font opter, consciemment ou non, pour des sonorités contenues dans une sorte de vocabulaire idiosyncratique qu'il possède en propre et qu'il ne cesse d'étendre. [21, p. 480] » Les improvisations de Marclay avec les platines n'échappent pas à cet énoncé. Le platiniste rappelle ses débuts dans un entretien avec Michael Snow : « Il m'a fallu un certain temps pour croire vraiment à l'improvisation. Cela ne s'est pas fait tout de suite. J'avais l'impression que je devais d'abord acquérir une certaine maîtrise ou du moins avoir une idée avant de commencer à jouer, mais le fait de travailler avec des improvisateurs m'a vraiment libéré. John Zorn, par exemple, m'a présenté à de nombreux musiciens. Pour ces gens, qui consacrent toute leur vie à la musique, qui répètent huit heures par jour, ma démarche était rafraîchissante. Ils m'ont beaucoup encouragé parce qu'ils enviaient mon ignorance, et moi, naturellement, j'enviais leurs connaissances. [24, p. 126] » Son expérience de l'improvisation collective l'a ainsi amené à la fois à une meilleure connaissance et à une meilleure maîtrise de son dispositif instrumental, lui permettant une meilleure anticipation du résultat sonore de ses actions, l'affirmation de son vocabulaire et une attention soutenue au jeu de ses partenaires.

Si le contrôle de la vitesse de lecture des disques permet une certaine emprise sur la tonalité, la présence de

hauteurs déjà fixées sur le support rend ce paramètre délicat à manier au cours d'une exécution collective. L'écoute attentive de l'évolution de l'improvisation par Marclay joue un rôle important qui lui permet d'évaluer l'adéquation ou la tension harmonico-mélodique qui s'établit entre sa production et le jeu de ses partenaires, et ainsi de prendre les décisions appropriées. Une approche mimétique du paramètre de hauteur est plus aisée pour l'instrumentiste traditionnel vis-à-vis du platiniste qu'inversement. Toutefois, Marclay n'exclut pas des tentatives d'inscription surprenantes et même brutales de ses matériaux dans une atmosphère tonale, les risques de non-adéquation étant de manière plus générale partie prenante des aléas de l'improvisation. En revanche, le paramètre rythmique est d'un contrôle plus aisé pour Marclay : s'il ne recourt jamais à des figures métronomiquement pulsées, il peut créer des motifs rythmiques par des gestes percussifs à même la platine ou son aiguille.

Marclay adapte son réservoir de sources en fonction de l'*instrumentarium* dans lequel il s'inscrit. Il tend à recourir à des enregistrements du même instrument que celui dont joue son partenaire afin de pouvoir créer une tension entre son provenant des platines et son instrumental. L'enregistrement d'une de ses performances avec la violoncelliste Okkyung Lee [18]⁷ est particulièrement représentatif de cette démarche. Dans son jeu, Marclay puise dans de nombreuses sources de sons instrumentaux le distinguant de sa partenaire (petites percussions, clochettes, clarinette, piano, batterie, sons électroniques) et se livre abondamment à ses propres idiomes de platiniste (*scratches*, écrasements d'aiguilles sur le disque, crépitements typiques du vinyle). Parfois, certaines de ses interventions relèvent davantage de l'amplification de la production de la violoncelliste tout en maintenant l'idée générale de dialogue. Lorsque ses disques contiennent des sons issus du même instrument, il les joue aussi bien en modulant leur vitesse ou leur sens de lecture qu'en les lisant de manière fragmentaire sans traitement supplémentaire, rendant parfois difficile à l'écoute la distinction des deux instrumentistes. Cette ambiguïté est renforcée par le fait que, dans cette improvisation, certaines propositions d'Okkyung Lee tendent à rejoindre celles du platiniste, mais sans effets ou traitements extérieurs : imitations du *scratch* par des *glissandi*, saturation sonore par l'écrasement de l'archet sur les cordes, gestes brutalement interrompus ou évocation de boucles par la répétition peu variée de motifs courts. Une autre performance, conduite en 1999 avec les guitaristes Thurston Moore et Lee Ranaldo et dont l'enregistrement a paru en 2000 [19], conduit l'ambiguïté auditive entre sons directs et sons enregistrés à un certain paroxysme. Bien

⁷ La première plage du disque contient l'enregistrement d'un concert de Christian Marclay et Okkyung Lee, Tonic (New York), 14 décembre 2003.

que de nombreux traits propres aux guitares électriques ou aux platines y soient reconnaissables, les deux partenaires de Marclay adoptent une démarche similaire à la sienne, en renonçant à l'emploi de riffs fortement prononcés d'un point de vue harmonique et rythmique tels qu'ils peuvent les jouer au sein de leur groupe Sonic Youth, pour ne retenir que leurs modes de jeux non conventionnels. Les trois musiciens se rejoignent ainsi dans une approche brutale et détournée de leurs instruments respectifs, la saturation de l'espace sonore et le recours au larsen.

4.3. Improvisation et construction formelle

Dans un article consacré à l'improvisation dans le jazz et les musiques contemporaines, Jacques Siron emprunte une distinction à Derek Bailey [1] : « L'improvisation peut se dérouler dans le cadre d'un style spécifique, qui implique des règles implicites et/ou explicites [...]. C'est ce que le guitariste Derek Bailey nomme l'improvisation "idiomatique", c'est-à-dire qui respecte le cadre d'un idiome. [...] Reliée ou non à un style, l'improvisation peut être cadrée par des consignes préalables portant sur des paramètres de jeu plus ou moins précis (par exemple : vitesse, nuances, énergie, densité, formules rythmiques, dynamique, phrasé, système harmonique, schéma de parcours, narration non musicale, etc.) ; le respect de la consigne et le jeu avec la règle de jeu deviennent des critères de construction. L'improvisation peut se construire sans consigne préalable : on ne précise rien avant de jouer. C'est ce que Derek Bailey nomme l'improvisation "libre", en opposition avec l'improvisation idiomatique. Il serait préférable de sous-entendre "libre de consigne préalable". [23, p. 699] » La plupart des participations de Marclay à des improvisations collectives appartiennent à cette seconde catégorie. Pour autant, l'absence de conditions d'organisation du jeu explicitement formulées préalablement aux exécutions n'empêchent pas l'appréhension d'une construction formelle des improvisations. Pour Siron, « la disposition intérieure d'un improvisateur qui tend à se défaire des règles peut être riche, fraîche, pleine de naïveté, ou chargée de révolte contre des structures éculées. Son improvisation peut donner une impression de liberté, de fluidité, de mobilité souple, d'imagination débridée, de délire hors norme. Mais si l'on écoute attentivement ce que produit l'improvisateur, on ne peut que constater l'existence de principes de construction, de formes, donc de règles, qui sont formulées de manière plus ou moins précise. L'oreille ne peut identifier des sons comme "musique" que si elle ne reconnaît des formes qui lui permettent d'organiser sa perception. [23, p. 700] » Or, cette perception formelle n'agit pas seulement du point de vue du récepteur de l'improvisation. L'instrumentiste, pendant la performance, doit attacher son écoute aussi bien aux propositions de ses partenaires qu'au résultat de ses propres actions, dans le but de décider de la suite de son jeu. Siron rapproche ainsi l'improvisation de l'art oratoire : « Il existe une rhétorique de l'improvisation,

c'est-à-dire un art de bien s'exprimer et d'orienter son attention de manière à rendre l'action efficace, précise, énergétique et émouvante. [23, p. 701] » La difficulté d'une appréhension perceptive d'une telle rhétorique réside principalement dans le fait que les règles régissant le mode d'action des improvisateurs ne sont pas fixes, mais peuvent s'établir dans le temps même de l'exécution. Siron signale encore que « ce qui distingue l'improvisation libre d'une situation idiomatique, c'est que les règles apparaissent dans l'action, au fur et à mesure que se déroule le jeu ; elles peuvent se modifier, voire se retourner entièrement. [23, p. 700] » Dans son ouvrage sur l'improvisation musicale, Denis Levaillant prolonge ce constat : « L'improvisateur emprunte des circuits multiples, et dans son activité le résultat est identique au processus. [...] Il agit par propositions. Et il ne saurait faire erreur, dans la mesure où l'erreur n'existe que quand le sens est antérieur aux faits. Ici, ce qui est proposé propose le sens. [13, p. 166] »

L'ensemble des techniques développées par Marclay s'appuient sur un vocabulaire lui permettant de soumettre avec une grande réactivité des propositions diversifiées. Les enregistrements de ses performances témoignent de certaines constantes quant à leur forme générale. En premier lieu, ses improvisations sont jalonnées, sinon structurées, par l'emploi de sources sonores se distinguant sans ambiguïté des autres instrumentistes (*instrumentariums* contrastants, recours ponctuels à la citation ou à des enregistrements d'effectifs massifs). Ces sources, même lorsqu'elles sont abondamment transformées, peuvent constituer pour la perception des repères se dégageant de séquences plus fusionnelles ou d'autres dans lesquelles Marclay recourt principalement à ses idiomes abstraits du support lui-même. À cet emploi de saillances comme jalons dans la forme des improvisations s'ajoute une alternance entre séquences – caractérisées à la fois par une grande entropie et une grande intensité d'une part – et plages plus stables, dégageant moins d'énergie tant en termes de densité événementielle que de puissance sonore d'autre part. Cette alternance est toutefois à considérer à une grande échelle et doit être nuancée, dans la mesure où d'un point de vue local, des moments de grande entropie et de faible intensité ne sont pas absents de ses performances. Au-delà de ces deux types de balancements cycliques, les improvisations auxquelles participe Marclay sont peu caractérisées par la reprise clairement identifiable de motifs employés précédemment. Elles se constituent davantage comme une succession de moments, se fondant par transitions ou brusquement différenciés. Si Marclay peut employer des citations ou des clichés musicaux comme des cadences parfaites en tant qu'appels à la conclusion de l'improvisation, ces signaux peuvent engendrer à leur tour, selon l'interprétation des autres musiciens, une nouvelle séquence musicale. Dans un entretien avec Vincent Lê Quang, Alexandros Markeas déclare : « [...] un ensemble de choses, sans qu'on prenne

le temps de le définir ensemble [...], [peuvent être] ressenties de la même manière [par plusieurs improvisateurs]. Et, même quand il y a une différence d'appréciation des choses, c'est l'oreille et l'attitude musicale qui vont faire que cette différence-là va générer une matière musicale. Par exemple, une fin que quelqu'un sent, que quelqu'un voit chez l'autre, [tandis que lui] a envie de continuer, génère quelque chose qui est de l'ordre du recommencement d'une deuxième musique qui se met en abîme dans la première. [...] Il y a même des moments où ça déborde du strictement sonore [...]: c'est une musique de relations et pas une musique de représentation. [20, p. 156]» Le recours de Marclay au support de l'enregistrement sonore ne le conduit pas à se servir d'une source aisément identifiable selon des récurrences multiples qui structureraient une improvisation. Conformément à sa volonté générale de libération de la musique hors de son support, il rejette la possibilité de reproduire indéfiniment un matériau privilégié, au profit d'un processus caractérisé par le caractère éphémère de la diffusion du son, ce qui donne au travail de Marclay un caractère critique du support de l'enregistrement.

5. CONCLUSION

Après plus de trente ans d'utilisation du support sonore comme instrument de musique, Marclay tend aujourd'hui à délaissier sa pratique de pianiste au bénéfice d'autres engagements musicaux : il adopte une démarche compositionnelle en donnant l'impulsion à des improvisations collectives auxquelles il ne participe pas obligatoirement, par le véhicule de partitions photographiques ou vidéo⁸. En effet, l'utilisation des platines dans le domaine de la musique populaire s'est banalisée, même si le jeu de Marclay reste original et remarquable. Le caractère provocateur que les improvisations de Marclay pouvaient avoir à ses débuts s'est néanmoins estompé. À la fin des années 1990, un certain classicisme du couple platine-vinyle peut être perçu, aussi bien dans le monde du Djing que dans celui de l'improvisation dans le jazz et la musique contemporaine. L'introduction de modules électroniques d'échantillonnage ou d'effets, et plus généralement les évolutions technologiques continueront sans doute de renouveler l'instrumentalité des platines et l'improvisation avec de tels dispositifs. D'ores et déjà, la platine sert de modèle d'accès gestuel à des interfaces de contrôle d'instruments numériques. Concernant le support sonore comme instrument de musique sous ses formes plus générales, Alan Licht remarque que des investigations du support numérique de l'enregistrement par certains artistes ne sont pas éloignées de la démarche de Marclay : « Des musiciens comme Markus Popp ou Christian Fennesz [créent] des collages audio intégrant des sons numériques

“indésirables” avec des ordinateurs personnels et des *laptops*. [14, p. 101] »⁹ Tout en soulignant la spécificité de son support de prédilection, Marclay reconnaissait cette proximité en 2007 : « C'est une révolution totale, cette idée du collage, du mixage, du *sampling*, ça devient évident grâce à ces outils logiciels de montage accessibles à tous. La différence, c'est que le support est beaucoup plus discret. Le CD est devenu un média de stockage, il n'a plus de spécificité musicale. Certains musiciens comme [Ryoji] Ikeda et Carsten Nicolai ont une approche similaire à la mienne. Ils ont découvert qu'il y a plein d'accidents, de petites erreurs, de bruits qui proviennent du système digital. [12, p. 42-43] » Par son exploration novatrice des possibilités offertes par la platine comme outil d'accès gestuel à l'enregistrement, Christian Marclay a ouvert la voie à une instrumentalisation du support enregistré. Sa pratique a encouragé et nourrit encore les tentatives de détournement artistique de toutes les nouvelles technologies de mémorisation et de diffusion du son.

6. RÉFÉRENCES

- [1] BAILEY, D., *L'improvisation. Sa nature et sa pratique dans la musique*, Éditions Outre Mesure, coll. Contrepoints, Paris, 1999.
- [2] BOSSEUR, J.-Y., *La musique du XX^e siècle à la croisée des arts*, Minerve, coll. Musique ouverte, Paris, 2008.
- [3] BOSSIS, B., DUFEU, F., « De l'enregistrement silencieux à la partition photographique dans l'œuvre de Christian Marclay », in MAVRIDORAKIS, V., PERREAU, D. (éd.), *Christian Marclay : Snap !*, Les Presses du Réel, coll. Domaine Mamco (Genève), Dijon, 2009, p. 75-92.
- [4] CHEVALIER, D., « Ouverture du champ musical », in BEAUVAIS, Y., BOUHOURS, J.-M. (dir.), *Monter/Sampler. L'échantillonnage généralisé*, Éditions du Centre Georges Pompidou et Scratch Projections, Paris, 2000, p. 70-80.
- [5] CRIQUI, J.-P., « Le monde selon Christian Marclay », in CRIQUI, J.-P. (éd.), *Replay Marclay*, catalogue de l'exposition *Christian Marclay : Replay*, Paris, Musée de la musique, du 9 mars au 24 juin 2007, éd. Réunion des musées nationaux et Cité de la musique, Paris, 2007, p. 68-79.
- [6] CRIQUI, J.-P. (éd.), *Replay Marclay*, catalogue de l'exposition *Christian Marclay : Replay*, Paris, Musée de la musique, du 9 mars au 24 juin 2007, éd. Réunion des musées nationaux et Cité de la musique, Paris, 2007.

⁸ Au sujet de l'emploi de la photographie comme partition, on pourra se reporter à [3].

⁹ « *People like Markus Popp and Christian Fennesz were creating audio collages including “unwanted” digital glitches with home computers and ultimately laptops.* » Ce sont les auteurs qui traduisent.

- [7] DE VISSCHER, E., « Sons exposés : sons, bruits, silence ; l'espace du son ; emprunts et recyclages », in SOUTIF, D. (dir.), *L'Art du XX^e siècle. De l'art moderne à l'art contemporain. 1939-2002*, Citadelles et Mazenod, Paris, 2005, p. 527-542.
- [8] GORDON, K., « In conversation with Christian Marclay », in GONZÁLES, J., GORDON, K., HIGGS, M. (éd.), *Christian Marclay*, Phaidon Press Limited, Londres, 2005, p. 8-21.
- [9] HENRY, P., *Journal de mes sons. Préfaces et manifestes* (première édition de *Journal de mes sons* : Séguier, Paris, 1996, *Préfaces et manifestes* écrits de 1947 à 2004), Actes Sud, Arles, 2004.
- [10] HOLTERBACH, M., MARCHETTI, L., NOETINGER, J., « Martin Tétrault. Interview », *Revue et corrigée*, n° 40, juin 1999, p. 16-19.
- [11] LAVIGNE, E., notice « Christian Marclay, *Phonoguitar*, 1982 », in *Electric body. Le corps en scène*, catalogue d'exposition, Paris, Cité de la musique – Musée de la musique, du 19 octobre 2002 au 13 juillet 2003, éd. Cité de la musique et Beaux-Arts Magazine, Paris, 2002, p. 104-105.
- [12] LECHNER, M., « Je saccageais les disques pour libérer la musique », *Libération*, n° 8055, 31 mars et 1^{er} avril 2007, p. 42-43.
- [13] LEVAILLANT, D., *L'improvisation musicale. Essai sur la puissance du jeu* (première édition : Jean-Claude Lattès, Paris, 1981), Actes Sud, coll. Série musique, Arles, 1996.
- [14] LICHT, A., « CBGB as Imaginary Landscape: The Music of Christian Marclay », in FERGUSON, R. (éd.), *Christian Marclay*, catalogue de l'exposition éponyme, Los Angeles, UCLA Hammer Museum, du 1^{er} juin au 31 août 2003, éd. UCLA Hammer Museum, Los Angeles, et Steidl, Göttingen, 2003, p. 88-103.
- [15] MARCLAY, C., « La guitare, accessoire de mode », *Les cahiers du Musée National d'Art Moderne*, n° 85, automne 2003, p. 3-23.
- [16] MARCLAY, C., « Le son en images », avril 1999, in SZENDY, P. (éd.), *L'écoute*, L'Harmattan et Ircam – Centre Pompidou, coll. Les cahiers de l'Ircam, Paris, 2000, p. 85-111.
- [17] MARCLAY, C., *More Encores* (première parution : vinyle 33 tours, No Man's Land, nml8816, Würzburg (Allemagne), 1988), CD, ReR Megacorp, ReR CM1, Thornton Heath (Royaume-Uni), 1997.
- [18] MARCLAY, C., LEE, O., MY CAT IS AN ALIEN, *From The Earth To The Spheres*, vol. 6, CD, A Silent Place, ASP09, Andria (Italie), 2006.
- [19] MARCLAY, C., MOORE, T., RANALDO, L., *Fuck Shit Up*, CD, Les disques Victo, CD 071, Victoriaville (Québec), 2000. Enregistrement de concert, 16^e Festival International de Musique Actuelle de Victoriaville, 24 mai 1999.
- [20] MICHEL, P., SOLOMOS, M., « Improvisation générative, improvisation libre. Entretien avec Vincent Lê Quang et Alexandros Markeas », *Filigrane*, n° 8, *Jazz, musiques improvisées et écritures contemporaines*, second semestre 2008, p. 149-166.
- [21] RIVEST, J., « Alea, happening, improvvisazione, opera aperta », in NATTIEZ, J.-J. (dir.), *Enciclopedia della musica*, vol. 1, *Il Novecento*, Einaudi, Turin, 2001, édition consultée : « Aléa – Happening – Improvisation – Œuvre ouverte », in NATTIEZ, J.-J. (dir.), *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, vol. 1, *Musiques du XX^e siècle*, Actes Sud, Arles et Cité de la musique, Paris, 2003, p. 474-483.
- [22] SAMSON, D., *Week-end Christian Marclay : samedi 5 et dimanche 6 mai 2007*, notes de programme, Cité de la musique, Paris, 2007.
- [23] SIRON, J., « L'improvvisazione nel jazz e nelle musiche contemporanee. L'imperfetto del momento attuale », in NATTIEZ, J.-J. (dir.), *Enciclopedia della musica*, vol. 5, *L'unità della musica*, Einaudi, Turin, 2005, édition consultée : « L'improvisation dans le jazz et les musiques contemporaines : l'imparfait du moment présent », in NATTIEZ, J.-J. (dir.), *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, vol. 5, *L'unité de la musique*, Actes Sud, Arles, et Cité de la Musique, Paris, 2007, p. 690-711.
- [24] SNOW, M., MARCLAY, C., « Conversation entre Michael Snow et Christian Marclay », in CRIQUI, J.-P. (éd.), *Replay Marclay*, catalogue de l'exposition *Christian Marclay : Replay*, Paris, Musée de la musique, du 9 mars au 24 juin 2007, éd. Réunion des musées nationaux et Cité de la musique, Paris, 2007, p. 126-135.