

note^s de lecture

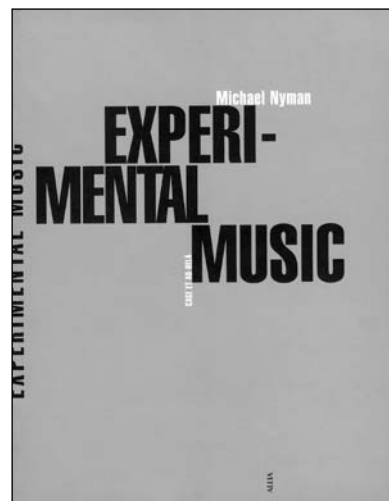
Michael NYMAN, 2005. *Experimental Music : Cage et au-delà*, traduit de l'anglais par Nathalie Gentili, Paris, Allia, 293 p.

Publié pour la première fois en 1974, *Experimental Music: Cage and beyond* fait partie de ces livres dont le propos se trouve être le contemporain (ou presque) des expériences et recherches artistiques qu'il tente de cartographier, c'est-à-dire de ces livres dont la tâche difficile (car ne pouvant bénéficier dans l'analyse du recul généralement recommandé) consiste à rendre compte d'un ensemble de préoccupations qui habitent les esprits d'une époque non encore révolue. Cependant 1974 marque déjà une étape (la même année Cornelius Cardew publie, sur un tout autre ton, son fameux *Stockhausen serves Imperialism*) et il s'agit là finalement moins d'un livre écrit au cœur de la bataille que dans l'atmosphère encore tiède et enfumée des lendemains d'assauts : l'essentiel du corpus traité s'étale en effet sur une période allant des premières pièces décisives de Cage dont *Music of Change* (1951) et *4'33"* (1952) à la dissolution du Scratch Orchestra et aux prémises de la nouvelle tonalité (début des années 1970).

Michael Nyman s'occupe donc dans ce livre de cerner à travers l'appellation « musique expérimentale » un ensemble de pratiques aux parcours croisés ou parallèles dont l'enjeu principal est à chaque fois de privilégier une conception de la musique qui s'oppose à celle héritée de la tradition sérialiste. Ces musiques sont celles de l'école de New York, de la scène anglaise constituée autour de Cardew, de Fluxus et des minimalistes. Toutes semblent prendre comme point d'appui, dans leur élaboration, l'assertion proférée par John Cage, véritable pierre angulaire de la diversité ici réunie : « Le mot « expérimental » est adéquat, pourvu qu'il soit compris non pas comme décrivant un acte qu'il faudra juger ultérieurement en termes de succès ou d'échec, mais simplement comme un acte dont le résultat est inconnu » (Cage, 2003 : 15). Une telle conception se traduit dès lors par un mode d'être spécifique, celui non pas d'imposer aux interprètes le joug d'une partition fermée sur elle-même mais plutôt celui d'approuver sans rémission la richesse et la complexité non mesurée des phénomènes sonores pour en proposer le jeu. Il s'agit pour ces musiciens de mettre en place

des situations censées susciter l'action de ceux qui s'y prêtent (compositeurs, interprètes et public) afin de reconsidérer l'autorité des frontières qui séparent la musique du bruit (partage de l'audible et de l'inaudible) et qui distinguent l'art et la vie. Ces situations sont rendues disponibles par un certain nombre de procédés compositionnels où l'attention est dirigée vers de nouveaux facteurs tels que le hasard, l'humain, le contexte, la répétition ou encore l'utilisation de l'électronique. Chaque procédé implique à sa manière l'indétermination, permet de se dégager de la valeur accordée généralement au résultat et engendre un rapport au temps focalisé sur l'instant (*le temps en train de passer*).

Ce qui ressort alors de cet état des lieux et des nombreuses descriptions d'œuvres et performances livrés par Nyman, c'est à la fois le terrible foisonnement créatif qui parcourt la période isolée et la coïncidence, revendiquée ou non, des dimensions esthétiques et politiques qui surgissent de ces expérimentations. Le projet de libérer le temps et les sons glisse de cette manière insidieusement à celui de remettre en cause la légitimité du partage des rôles entre compositeurs et exécutants, musiciens et non-musiciens, jusqu'à en éprouver également les limites intrinsèques pour tenter de composer avec elles. Un tel rappel arrive donc à point nommé en une période où les bouleversements de ces décennies ont tendance à tomber sous le couvert d'une critique qui se divise principalement selon deux axes : d'abord l'axe réactionnaire qui les stigmatise et les réduit bien souvent à la simple expression d'un utopisme soixante-huitard, rébellion immature d'une génération déraisonnable, et ensuite son complément direct, l'axe nostalgique qui n'en finit pas de regretter les révolutions passées. Aux seconds la lecture de l'avant-propos de Brian Eno et de la préface à la seconde édition permettra de mesurer brièvement la fécondité de la terre retournée par ces musiques (entre autres) pour celles qui germeront les décennies suivantes et qui, au passage, tenteront de ne pas se conforter dans l'élitisme si souvent reproché au petit groupe des initiateurs expérimentaux. De la même manière, l'ensemble de l'ouvrage offre à bien des égards des outils pour comprendre, sans les traiter, les ramifications actuelles des pratiques expérimentales.



Nous pouvons cependant remarquer que l'essentiel du propos de Michael Nyman se concentre sur les actions et déclarations des seuls compositeurs (avec celles de quelques interprètes émérites tels que Tilbury et Tudor), rendant ainsi compte d'un ensemble d'initiatives libertaires dont le trajet serait à sens unique alors que nous pouvons facilement imaginer, à l'instar de Denis Levaillant, que le climat de ces années était propice à un certain flou quant à savoir si les compositeurs ouvraient réellement des portes ou se contentaient de se glisser dans le flux du courant. Sans pour autant remettre en cause l'importance de certains gestes initiaux, soulignons qu'au même moment et selon des perspectives bien souvent convergentes, de nombreux groupes et musiciens expérimentaient également à leur manière, constituant une autre dimension de la musique expérimentale que l'on trouve notamment commentée par John Corbett dans son livre *Extended Play, Sounding off from John Cage to Dr. Funkenstein*. Si la musique expérimentale n'est pas réductible aux seules aventures de la scène savante, c'est qu'elle se reconnaît, en effet, sans doute moins dans une musique particulière que dans un rapport singulier à celle-ci.

Matthieu SALADIN, IDEAC, Université Paris 1
matthieusaladin@free.fr

Bibliographie

John CAGE (2003), *Silence*, traduction Vincent Barras, Genève, Héros-Limite.

John CORBETT (1994), *Extended Play, Sounding off from John Cage to Dr. Funkenstein*, London, Duke University Press.

Denis LEVAILLANT (1981), *L'improvisation musicale, Essai sur la puissance du jeu*, Paris, J.-C. Lattès.