

experimental music: Cage and Beyond

Michael Nyman
Éditions Allia

■ On connaît bien le Michael Nyman compositeur, qui débuta au cours des années 1970 et dont on peut brièvement résumer la carrière à travers quelques-unes de ses désormais célèbres réalisations : la fondation du Michael Nyman Band, la reconnaissance internationale à travers une collaboration soutenue avec le réalisateur Peter Greenaway pour des musiques de films (*A Zed and Two Noughts*, *Drowning by Numbers*, *The Cook, the Thief, His Wife and Her Lover*, etc.) ou encore des opéras tels que *l'Homme qui prenait sa femme pour un chapeau* adapté du best-seller du neurologue Oliver Sacks.

On connaît moins, sans doute, le Michael Nyman critique et musicologue qui collabora à la fin des années 1960 à la revue anglaise *The Spectator*. C'est à ce jeune théoricien que l'on doit *Experimental Music: Cage and beyond*, essai publié initialement en 1974 et dont l'héritage est précieux à plusieurs titres.

À travers cette étude, Michael Nyman se donne pour objectif et pour mission de proposer une définition stable d'un ensemble de pratiques plurielles regroupées sous le terme « musique expérimentale ». Pour atteindre ce plan conceptuel, il se doit de tracer les lignes historiques qui permettent d'en saisir l'unité à travers une période recoupant ce que l'on nomme communément la modernité esthétique – période au sein de laquelle, comme le précise le titre de l'ouvrage, l'œuvre et les conceptions musicales de John Cage occupent une fonction pivot.

Cet héritage est donc précieux puisqu'il épouse les contours d'un vaste répertoire de formes, de faits et d'expériences, relatifs à une musique qui, accordant une part prépondérante à l'expérimentation, ne se fixe donc pas nécessairement dans des objets – disques, partitions, enregistrements, concerts, etc. En fournissant une recension et une description précises des œuvres, en explicitant leurs conditions et leurs contextes d'émergence, l'essai de Michael Nyman en transmet donc une mémoire qui, dans bien des cas, aurait disparu, étant donné le caractère souvent éphémère et unique de ces expérimentations.

Une musique à vivre

Pour bien comprendre les enjeux de ce texte, il est nécessaire de le situer en premier lieu dans le contexte de sa rédaction, au début des années 1970, soit au sein d'un rapport de force et de concurrence où se perpétue l'héritage des deux traditions hégémoniques de la musique européenne savante : celle des avant-gardes et de la musique sérielle. Michael Nyman détermine ainsi l'existence de la musique expérimentale comme une alternative, d'abord américaine puis ensuite anglaise, à ces deux traditions. L'objet temporel, dont les éléments constitutifs sont fixés à l'avance (caractère unique de la permanence, idéologie du contrôle et de la maîtrise), cède ainsi le pas, dans la musique expérimentale, à la situation musicale (caractère unique du moment, perte de contrôle, intérêt pour l'action et non pour le résultat). Cette alternative se matérialise encore à travers toute une série d'oppositions binaires : des formes inclusives plutôt qu'exclusives, dont le champ est déterminé par une série de règles amenée à évoluer selon les situations d'exécution et d'écoute (où l'on retrouve le découpage de la composition cher à John Cage) ; des actions dont l'issue est inconnue plutôt qu'une fixité et qu'un achèvement du fait musical, etc. Ainsi, se cimente finalement l'affirmation de deux idéologies contradictoires : la réconciliation de l'art et de la vie pour la musique expérimentale contre l'œuvre d'art totale, telle que déterminée par la tradition post-wagnérienne, pour les avant-gardes et le sérialisme. Karlheinz Stockhausen et Pierre Boulez sont clairement critiqués pour leurs conceptions « traditionnelles » – pour ne pas dire académiques – de la composition et de l'exécution musicale, quand Young, Cardew, Bryars, le Scratch Orchestra, Riley, Neuhaus ou Reich sont exaltés pour libérer la musique de ses contraintes strictement musicales, proposant une musique de non musiciens, une musique à vivre.

Le dualisme de cette démarche, bien commode il est vrai pour singulariser des pratiques par effet d'opposition, donne à ce texte des valeurs de manifeste. On y retrouve, en creux, les problématiques mises en exergue par Umberto Eco avec son concept

happening & fluxus



Nam June Paik. « Concerto for TV-Cello and videotape » (avec C. Moorman)

d'« œuvre ouverte », comme on y perçoit l'ouverture de la musique occidentale à des traditions et des modalités compositionnelles orientales (indiennes et chinoises, en particulier).

Procédés et procédures

On serait en droit, cependant, de mettre en question les points communs permettant de regrouper les différents musiciens et expériences convoqués par le critique sous le registre de la « musique expérimentale ». Mais c'est précisément ici que l'angle d'attaque choisit prend tout son intérêt. Car pour réaliser ce qui ne peut prétendre, en aucun cas, à la synthèse ou au traité de musicologie, Michael Nyman détermine la singularité des musiques expérimentales dans leur recours systématique et premier à des séries de procédés : « Procédés d'opération du hasard », « Procédés humains », « Procédés contextuels », « Procédés de répétition », « Procédés électroniques ». L'affirmation de ce répertoire de gestes et de techniques artistiques regroupant une diversité de pratiques et de démarches, sa prise de distance avec les traditions savantes de la musique au 20^e siècle s'appuient finalement, dans le discours de Michael Nyman, sur la distinction de deux modes d'écriture : écriture des procédures contre écriture des sons, fabrique d'agence-

ments mécaniques, électronique humains contre production de tir et d'harmonies.

La description des œuvres, des éléments ou des actes musicaux expérimentaux proposée par cet ouvrage tient plus, de ce fait, de la fiche cuisine que du décryptage de notions. Il faut des ingrédients, soit successions de gestes, de techniques de réglages et de paramètres donner forme et durée à des éléments musicaux amenés à chaque fois qu'on les met en pratique sont donc primordiaux, selon les préceptes, la variable dans les agencements et les schémas de connexion entre les différents éléments musicaux. Une œuvre de Cage parcourt ainsi les pages de cet essai au point de devenir l'emblème : il s'agit de pièce musicale qui indique au pianiste qui l'interprète de produire une donnée de silence pouvant se composer de différents bruits et attitudes de l'instrumentiste comme de l'auteur – selon les contextes d'exécution mais dont l'objectif premier est de proposer une expérience du temps « en train de passer ». Il n'est pas étonnant, à ce propos, qu'Erik Satie désigné comme le père des procédés expérimentaux. Deux œuvres fameuses « recettes » figurent dans cette histoire : *Musique d'ameublement*, pour ne pas être nécessairement entendue, décor et tapisserie seules ; *Les Vexations*, ou punition pour punir qui contraint le corps et l'esprit de l'instrumentiste dans la répétition systématique des mêmes gestes burlesques n'est jamais trop loin, particulièrement dans les œuvres de Fluxus (déposer un pot de fleur sur un piano, détruire une violonnette), dans les concerts de Portsmouth Sinfonia (orchestre composé de non-musiciens utilisant tant les tubes de la musique classique qu'encre dans le travail mécanique) Alvin Lucier et Robert Ashley bégaient (*Fancy Free*, *Model IV*).

On notera enfin qu'un effet de nostalgie s'entend aujourd'hui de cette période collective portait une forte dimension utopique, comme semble vouloir souligner la programmation de la prochaine biennale de Lyon.

Christophe