HAL
open science

Questions complexes pour des musiques simples. Le cas du minimalisme et de la " musique expérimentale américaine post-cagienne " des années 1965-75

Makis Solomos

To cite this version:

Makis Solomos. Questions complexes pour des musiques simples. Le cas du minimalisme et de la " musique expérimentale américaine post-cagienne " des années 1965-75. The Limits of Composition ?, 2008, Espagne. hal-00770104

HAL Id: hal-00770104

https://hal.science/hal-00770104v1

Submitted on 7 Jan 2013

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

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

Questions complexes pour des musiques simples. Le cas du minimalisme et de la « musique expérimentale américaine post-cagienne » des années 1965-75

Makis Solomos

« Complex questions for Simple Music. Minimalism and "Post-Cageian American Experimental Music" from 1965 to 1975 », in *The Limits of Composition ?*, Madrid, La Casa Encendida 2009, p. 31-48.

Abstract. Sur la notion américaine de « musique expérimentale »

« MUSIQUE EXPÉRIMENTALE »

Qu'y a-t-il de commun entre des compositeurs aussi différents que Terry Riley (supposé être le fondateur du minimalisme), Alvin Lucier ou Gordon Mumma (historiquement connus pour avoir fondé la Sonic Arts Union qui joua un rôle décisif dans le développement de l'expérimentation électronique aux USA), Christian Wolff (que l'on cite souvent comme membre de l'« École de New York » des années 1950 aux côtés de John Cage, Morton Feldman et Earl Brown), Alvin Curran (cofondateur, avec, entre autres, Frederic Rzewski et Richard Teitelbaum, de Musica Elettronica Viva) et Cornelius Cardew (mort prématurément, et cofondateur, avec Michael Parsons et Howard Skempton, de la Scratch Orchestra)? Il n'est pas difficile de voir que trois caractéristiques réunissent ces compositeurs (ainsi que de nombreux autres compositeurs, bien entendu). D'abord, ils sont tous Américains (à l'exception de Cardew, qui est Britannique, mais que l'on associe souvent aux USA). Ensuite, ils sont tous nés dans les années 1930 (Riley en 1935, Lucier en 1931, Mumma en 1935, Wolff en 1934, Curran en 1938 et Cardew en 1936), formant donc la génération de l'après John Cage (né, lui, en 1912) et ayant produit leurs premières œuvres importantes, qui sont historiquement restées, dans les années 1965-75. Enfin, troisième et dernière caractéristique, on a pris l'habitude de les associer, d'une manière ou d'une autre, à la notion de « musique expérimentale ».

Dans quel sens l'expression « musique expérimentale » est-elle utilisée ici? La définition parfois dominante aujourd'hui nous est clairement donnée par le *New Grove Dictionary of American Music* : « Experimental Music. A tradition of 20th-century musical practice (largely but not exclusively American), the fundamental characteristic of which is a continuing search for radically new modes of composition, music making, and musical understanding […] Although experimental music is related to "conventional" contemporary music, the term is used for a bolder, more individualistic, eccentric, and less highly crafted kind of musical exploration […] »[1]. Le même dictionnaire retrace ensuite cette « tradition » de musique expérimentale à travers les œuvres de Charles Ives, Carl Ruggles, Edgard Varèse, John Cage, David Tudor, Earl Brown ; à travers les innovations en matière de tempérament de Harry Partch et de Lou Harrison ; à travers la musique minimaliste de Terry Riley, Philip

1 H. Wiley Hitchcock, Stanley Sadie (éds), *New Grove Dictionary of American Music,* Oxford University Press, 1986.

Glass et Steve Reich ; à travers la musique *popular* et *media-influenced* de Brian Eno et de Laurie Anderson[2].

À la lecture de cette définition, deux remarques s'imposent. D'abord, il est intéressant de noter que, parmi ces musiciens, seul John Cage a véritablement utilisé la notion de « musique expérimentale » pour se qualifier, et c'est pourquoi on le considère comme le père (ou le grand-père, étant donné que nous sommes déjà au 21e siècle !) de la musique expérimentale américaine[3].

Ensuite, et surtout, on aura remarqué que la notion d'« expérimentation » utilisée ici est centrée sur la musique américaine – « largely but not exclusively American », dit cette définition. (Parmi les compositeurs cités, Edgar Varèse et Brian Eno sont les seuls non-Américains. En outre, le premier a largement fait carrière aux USA.) Quiconque a étudié la musique d'avant-garde de l'après 1945 sait que la notion de « musique expérimentale » est d'abord européenne. Il serait difficile de savoir qui, le premier, l'a utilisé (ceci d'ailleurs n'aurait pas de sens), mais on ne peut pas parler de musique expérimentale sans évoquer la musique européenne des années 1950, et notamment la musique électroacoustique. Ainsi, une date devenue historique est le mois de juin 1953 où le Groupe de Recherches de Musique Concrète (le GRMC fondé par Pierre Schaeffer, qui deviendra ensuite le GRM) organisa à Paris la *Première Décade internationale de Musique expérimentale*, qui réunit des musiciens et théoriciens en relation à l'époque avec le studio de Schaeffer[4], mais aussi des représentants de l'*elektronische Musik* (la musique électronique allemande qui naissait à cette époque)[5] et des représentants de la *tape music* (musique électronique américaine également naissante)[6] [7].

Pourquoi, comment, le *New Grove Dictionary of American Music* – et bien d'autres références, dont la version anglophone de *Wikipedia*[8] –, faisant autorité aujourd'hui, peuvent-ils écrire que la notion de musique expérimentale est « largely but not exclusively American », alors que, dans les années 1950, seul John Cage, parmi les compositeurs Américains, se référait à cette notion, et que, comme nous venons de voir, la notion est d'abord et avant tout, historiquement parlant, européenne ? Pourquoi, finalement, les musicologues ont-ils pu « inventer » une « tradition » expérimentale américaine[9] ? Voilà une question importante pour quiconque s'intéresse à l'histoire, une question qui permettrait d'analyser l'invention des grilles de lecture interprétant le passé.

Le seul élément de réponse à cette question que je fournirai ici concernera directement le groupe de compositeurs sur lequel nous allons nous centrer, et formant donc la génération de « compositeurs expérimentaux américains post-cagiens ». Pour une large mesure, le qualificatif d'« expérimental » qui leur a été attribué vient du livre de Michael Nyman,

---

2 *Ibid*.

3 Je dois cette remarque à l'article de Franck X. Mauceri, « From Experimental Music to Musical Experiment », *Perspectives of New Music* vol. 35, n°1, 1997, p. 187-204.

4 Entre autres, Schaeffer lui-même, Pierre Boulez, Jacques Poulin ou André Moles.

5 Notamment Herbert Eimert.

6 Notamment Wladimir Ussachevsky.

7 Les actes de ce colloque, publiés quatre ans après dans la *Revue Musicale*, s'intitulèrent *Vers une musique expérimentale* (Pierre Schaeffer (éd.), *Vers une musique expérimentale*, *Revue Musicale,* numéro spécial, n°236, 1957).

8 http://en.wikipedia.org/wiki/Experimental_music.

9 On pourrait ici se référer également au livre de David Nicholls, souvent cité encore aujourd'hui, *American Experimental Music 1890–1940*, Cambridge University Press, 1991.

Experimental Music: Cage and Beyond qui est devenu très populaire. Écrit entre 1970 et 1972, publié pour la première fois en 1974 et réédité en 1999, ce livre précise d'emblée : « I shall make an attempt to isolate and identify what experimental music is, and what distinguishes it from music of such avant-garde composers as Boulez, Kagel, Xenakis… which is conceived and executed along the well-trodden but sanctified path of post-Renaissance tradition »[10]. Ce livre, comme le dit sa présentation, tente de « délimiter la notion subjective de musique expérimentale », ce que fait de manière très singulière Brian Eno dans l'avant propos de l'ouvrage: « À l'extrémité sensuelle, il y avait La Monte Young et ses interminables morceaux à note unique, Terry Riley et Charlemagne Palestine et leurs répétitions tonales, Steve Reich, Philip Glass et leurs œuvres cycliques et viscérales. A l'extrémité spirituelle, on trouvait Christian Wolff, Cornelius Cardew et le Scratch Orchestra, Gavin Bryars et l'école anglaise – produisant souvent une musique quasi silencieuse, propice à la réflexion. Au centre, et dominant tout le reste, trônait John Cage dont le merveilleux livre *Silence* avait donné le véritable coup d'envoi du mouvement »[11].

Il est difficile de savoir aujourd'hui si, dans les années 1965-75, il a vraiment existé une unité entre les musiques qui viennent d'être citées, et si, notamment, elles se pensaient comme « musiques expérimentales (américaines) post-cagiennes » : le livre de Nyman constitue en fait une sorte de manifeste *a posteriori* qui, probablement, ne concerna que lui-même – je rappelle que, à la fin des années 1970 et durant les années 1980, ce compositeur sera associé à la *new simplicity* anglaise et que, aujourd'hui, plus personne ne le cite comme compositeur, sinon comme compositeur de musiques de films. Bien entendu, il ne faut pas non plus surestimer l'influence qu'a pu exercer le livre de Nyman, d'autres facteurs ayant pu contribuer à cette vision de la notion d'expérimentation en musique. Quoi qu'il soit, elle tend aujourd'hui à être dominante, même dans des pays non anglo-saxons[12]. Petite parenthèse : que ce manifeste vienne d'un Anglais n'est pas dû au hasard et on devrait plus justement parler de musiques « non-continentales » (plutôt que d'américaines) pour faire le parallèle avec la cassure philosophique où l'on parle d'une opposition entre la philosophie continentale (européenne) et la philosophie non-continentale ou analytique (anglo-saxonne).

Il est donc difficile de savoir si l'unité du champ défini *a posteriori* comme musique expérimentale américaine existait dès cette époque : il incombera à l'historien patient et méthodique d'en faire la démonstration – positive ou négative. Par contre, il est vrai que les compositeurs que définit ce champ, malgré leurs différences, partagent, d'une manière générale, quelques caractéristiques.

Au niveau sociologique, la plus importante caractéristique est que, dans les années 1965-75, ces musiciens se sont pensés comme *non académiques* au sens américain du terme, c'est-à-dire comme non universitaires. En effet, dans les années 1960, où ont commencé à

---

10 Michael Nyman, *Experimental Music: Cage and Beyond (Music in the Twentieth Century)*, Cambridge University Press, seconde édition, 1999, p. 7.

11 Brian Eno in *ibid.*, p. 3.

12 En atteste par exemple un livre récent : Philippe Robert, *Musiques expérimentales. Une anthologie transversale d'enregistrements emblématiques (*Editions Le mot et le reste, 2007), qui commente une cinquantaine d'enregistrement de musiciens « expérimentaux », de Luigi Russolo à John Zorn en passant par Varèse, Harry Partch, Iannis Xenakis, Luc Ferrari, Phill Niblock, Glenn Branca, DJ Spooky, Audiolab.

œuvrer ces compositeurs, l'enseignement musical universitaire – rappelons que les USA ne reproduisent pas la coupure européenne entre conservatoires et universités : dans ces dernières, on fait de la musique, et non seulement de la musicologie ou de la théorie – commençait à officialiser, en matière de musique « moderne », le dodécaphonisme et le sérialisme et, surtout, commençait à noyer la notion de « nouvelle musique » dans un nombre très impressionnant de théorisations. Les musiciens dont nous parlons ici voulurent renouer avec une sorte d'immédiateté de la pratique musicale – sans pour autant retourner à la musique traditionnelle. En même temps, ils voulaient également dépasser les interdits de la « nouvelle musique », par exemple la consonance ou la répétition. Aussi, d'un point de vue sociologique, ces musiciens[13] tenteront, et réussiront à créer une nouvelle sphère, un nouvel espace musical, et donc un nouveau public, autour d'une musique qui ne sera ni traditionnelle, ni « avant-gardiste » (au sens par exemple de la « nouvelle musique » sérielle ou de la *computer music* qui se pratiquait également dans les universités[14]).

D'un point de vue esthétique, on a souvent associé cette musique à la notion de post-modernisme. Cependant, aujourd'hui, en 2008, on peut considérer que le débat autour de cette notion a déjà été largement réalisé et que la notion de post-modernisme est devenue plus un écran opaque qu'une grille de lecture. Disons seulement que, selon la musique expérimentale américaine post-cagienne dont nous parlons ici, la modernité est largement associée à la modernité académique (au sens d'universitaire) dont nous parlions, c'est-à-dire à l'héritage schönbergien, au sérialisme, mais aussi à la musique expérimentale européenne dont nous parlions précédemment, c'est-à-dire à la musique concrète ou électronique, aux formalisations d'un Xenakis, etc. Selon le point de vue de ces musiciens, est donc déjà post-moderne le travail d'un John Cage, qui reposait sur des prises de position en faveur de l'empirisme et du non-intellectuel. Pour certains même, Charles Ives est déjà un post-moderne[15]… Là où – entre autres – le qualificatif de « post-moderne » devient confus pour qualifier ce courant, c'est qu'il sera également utilisé par des compositeurs de tendance clairement « néo » (néo-romantiques, néo-tonaux), etc.

Après ces brèves définitions sociologiques et esthétiques, tentons de définir quelques caractéristiques musicales de ces musiques expérimentales américaines post-cagiennes. Je partirai du minimalisme, puis j'aborderai quelques caractéristiques plus générales.

LE MINIMALISME

Pour comprendre le minimalisme musical, il nous faut faire un détour par les arts plastiques. En effet, l'expression « art minimaliste » a d'abord été employée dans les arts plastiques, en 1965, par Richard Wolheim[16]. Dans les années 1960, la minimalisme pictural

---

13 Qui s'opposeront radicalement au sérialisme d'un Milton Babbitt et aux théorisations de la revue *Perspectives of New Music*.

14 Cf. Mauceri, *op. cit.*

15 Cf. par exemple Georgina Born, Rationalising *Culture. IRCAM, Boulez, and the Institutionnalisation of the Musical Avant-Garde*, Berkeley, University of California Press, 1995.

16 Cf. Ghislain Mollet-Viéville, *Art minimal et conceptuel*, Genève, Skira, 1995, p. 7.

se développe avec les œuvres de Robert Morris[17], Don Judd, Dan Flavin ou Frank Stella et avec les travaux théoriques de Judd et de Morris ainsi que de Barbara Rose.

Ces artistes réalisent un aplanissement total de la toile. Simultanément, ils congédient la fonction de la représentation assignée, dans la tradition picturale, à l'art, et cela d'une manière encore plus radicale que ne l'avait fait l'art dit abstrait – pensons à l'expressionnisme abstrait dont l'abstraction peut être comprise comme « représentation » de données irreprésentables, comme c'est le cas de l'inconscient[18]. Ainsi, on a pu dire que l'art minimaliste est un art « sans référence à une image, sans valeur symbolique, sans évocation aucune d'un autre monde ; un art dont la force tiendrait dans sa seule présence brute et qui imposerait le silence pour mieux agir physiquement et intellectuellement sur le spectateur »[19]. Ce seront les gigantesques monolithes noirs de Tony Smith, les grilles de Sol LeWitt, les *L-beams* de Robert Morris…[20]. En d'autres termes, le minimalisme pictural recherche une *désubjectivation totale* ou, si l'on préfère, une objectivité absolue, et c'est pourquoi, à ses débuts, on a pu le critiquer sévèrement : « La vacuité neutre des tableaux noirs sembla, pour plusieurs, comme un tel retrait par rapport aux questionnements humanistes, qu'ils ne pouvaient constituer qu'une aberration, synonyme de tous les éléments de notre culture qui sont anti-subjectifs, matérialistes, déterministes, anti-vitaux, qui n'aspirent à rien de plus élevé que l'ennui et la futilité »[21].

Cependant, cette recherche d'objectivité ne constitue finalement qu'un moyen : un moyen pour sonder les processus cognitifs de la perception. Comme l'écrit une autre critique, à la recherche « du minimum ultime qui suffirait pour un univers, les minimalistes introduisirent un cube épistémologique »[22]. Ou, comme disait Robert Morris à propos de ses *L-Beams* de 1965 (trois gigantesque L posés diversement) : « La principale qualité de cette présentation réside […] dans son exploration qui ne peut que nous ramener à une prise de conscience de l'expérience sculpturale : en particulier à propos de l'horizontalité ou de la verticalité. C'est une oeuvre cognitive plutôt que significative »[23]. C'est pourquoi l'œuvre d'art minimaliste « n'appelle plus la contemplation mais suscite plutôt une réaction touchant à l'expérience de sa perception. L'objet artistique neutre n'étant plus tributaire de préoccupations esthétiques d'ordre plastique, seules comptèrent alors les opérations mentales qui conduisaient à sa mise en place »[24].

Pour aborder à présent le minimalisme musical, on pourrait bien sûr traiter longuement de la question de la répétition[25] – d'ailleurs, on dit souvent musique « répétitive » à la place de musique minimaliste. La musique minimaliste est la première musique qui témoigne de

---

17 Artiste que l'on classe aussi parfois du côté de l'art conceptuel.

18 Cf. Anton Ehrenzweig, *L'ordre caché de l'art*, Paris, Gallimard, 1974 (*The Hidden Order of Art. A Study in the Psychology of Artistic Imagination,* Berkeley, University of California Press, 1967).

19 Ghislain Mollet-Viéville, *op. cit.*, p. 6.

20 Cf. Suzi Gablik, « Minimalism », *in* Nikos Stangos (éd.), *Concepts of Modern Art: From Fauvism to Postmodernism (World of Art)*, Thames & Hudson, 1994, p. 246.

21 *Ibid.*, 247-8

22 Suzi Gablik, *op. Cit.*, p. 245.

23 Cité par Ghislain Mollet-Viéville, *op. cit.*, p. 28.

24 *Ibid.*, p. 6.

25 Cf. Robert Fink, *Repeating Ourselves: American Minimal Music as Cultural Practice*, University of California Press, 2005.

l'importance que prend de plus en plus la répétition en musique – jusqu'à aujourd'hui encore, si l'on pense au rap ou aux musiques *électro* dont une grande partie des textures sonores consiste en mises en boucles. La répétition en musique illustre peut-être ce que nous dit la psychanalyse : qu'il s'agit à la fois d'une quête de plaisir et d'une pulsion de mort.

Parmi les autres caractéristiques immédiates du minimalisme musical, il faudrait citer le retour sinon à la tonalité, du moins à la consonance, et à la consonance la plus immédiate : de simples accords parfaits. C'est sans doute pourquoi on nomme souvent, comme première œuvre minimaliste, *In C* (1964) de Terry Riley.

Cependant, ces deux premières caractéristiques tendent à devenir moins importantes dans le minimalisme très rigoureux des débuts de Steve Reich et de Philipp Glass, c'est-à-dire durant les années 1965-75, époque qui constitue, pourrions-nous dire, le minimalisme historique. Chez eux, il y a certes retour à la consonance, mais c'est un peu une manière d'anesthésier la perception harmonique, car les accords sont très longuement tenus. De même, plus que la répétition, c'est la notion de processus graduel (de changement extrêmement lent), qu'ils mettent en avant – notamment Steve Reich. Ici, on pourrait évoquer à nouveau la psychanalyse, mais il s'agirait tout simplement de libérer l'inconscient. Citons l'article historique de Steve Reich, « La musique comme processus graduel » (1969) : « Les processus musicaux sont à même de nous mettre en prise directe avec l'impersonnel ainsi que de nous assurer une sorte de contrôle total, et l'on ne pense pas toujours que l'impersonnel puisse se conjuguer avec un contrôle total »[26]. « En exécutant et en écoutant des processus musicaux graduels, on participe à une sorte de rituel particulier, libérateur et impersonnel. Se concentrer sur un processus musical permet de détourner son attention du *lui*, du *elle,* du *toi* et du *moi*, pour la projeter en dehors, à l'intérieur du *ça* »[27].

Avec les processus sonores, on obtient en quelque sorte la même chose que l'on obtient avec le minimalisme pictural : une sorte de désubjectivation. Et, de même que le minimalisme pictural, le premier minimalisme musical pose surtout la question de la perception dans un sens général. Le but poursuivi est, comme pour le minimalisme des arts plastiques, de centrer toute l'attention sur le processus même de perception. Dans le premier minimalisme de Steve Reich, le travail des plasticiens sur des grilles – répétition modulaire – a son équivalent dans la technique musicale de la superposition de brèves formules mélodico-rythmiques qui, après un certain nombre de répétitions, donnent naissance à des formules légèrement modifiées, et ainsi de suite jusqu'à la fin de l'œuvre avec, parfois, l'arrivée brutale de nouvelles formules qui se dissolvent aussitôt dans un processus semblable. Le tout s'apparente à un processus de transformation progressive très lente dont l'intérêt principal est l'analyse du vécu perceptif que nous pouvons en faire – quelles sont les limites de notre perception quant à la répétition, la saisie de changements progressifs sur une aussi longue échelle, etc., telles sont les questions que soulève cette technique musicale.

---

26 Steve Reich, *Écrits et entretiens sur la musique*, textes préfacés et traduits par Bérénice Reynaud (*Writings on Music*, Oxford University Press, 2002), Paris, Christian Bourgois, 1981, p. 48.

27 *Ibid.*, p.51.

ORIENTALISME, GLOBALISATION, SPIRITUALITÉ *NEW AGE*…

La Monte Young est un compositeur qui ne travailla pas avec des processus, mais que l'on cite souvent comme pionnier du minimalisme. En effet, une pièce telle que *Composition 1960 #7* (1960), où une simple quinte parfaite doit être longuement tenue, constitue en quelque sorte le strict équivalent des *L-Beams* de Robert Morris. La Monte Young a poursuivi son travail dans cette même direction, notamment avec son *Dream House* et d'autres installations combinant son et lumière. Il y a très peu d'enregistrements de sa musique, car, précisément, il faut la vivre dans des espaces spécialement aménagés – sur disque, les sons stupéfiants convoqués par La Monte Young (des sons sinusoïdaux longuement tenus, et entretenant entre eux des rapports numériques particuliers) perdent tout leur intérêt. Dans l'un de ses rares textes, qui porte sur la composition intitulée *Map of 49's Dream The Two Systems of Eleven Sets of Galactic Intervals Ornamental Lightyears Tracery*, texte publié en 1969, il explique que la composition en question se fonde sur des sons sinusoïdaux selon des rapports précis. Les sons doivent être longuement tenus. Il ajoute : « To my knowledge there have been no previous studies of the long term effects on continuous periodic composite sound waveforms on people. (Long term is defined to be longer than a few hours in this case »[28]. Et, plus loin : « The sets of frequency ratios listened to are often played continuously 24 hours a day for several weeks or months. Marian Zazeela and I have worked and lived in this environment, and varied groups of people have been invited to listen and report their reactions to the frequencies »[29]. L'article ne donne aucun témoignage de cette sorte…

La Monte Young nous permet de revenir à la notion plus générale de musique expérimentale américaine post-cagienne des années 1965-75 pour tenter d'en cerner brièvement quelques caractéristiques autres que le recentrement sur la perception. En travaillant sur des sons sinusoïdaux, en se présentant comme un compositeur « visionnaire », La Monte Young nous plonge dans une *spiritualité* de type *new age*. Cette spiritualité, qui est loin d'être propre à la musique expérimentale américaine post-cagienne des années 1965-75, et que tous les compositeurs que l'on peut mettre sous cette étiquette sont loin de partager, vue sous l'angle strictement musical, s'explique par une attitude que l'on pourrait également qualifier d'« orientaliste ». On pourrait bien sûr parler, plutôt que d'orientalisme, de globalisation. Le plus souvent, on est entre les deux : il s'agit à la fois d'une sorte d'exotisme propre à l'orientalisme et d'un métissage propre à la globalisation.

Spiritualité *new age*, orientalisme, globalisation… : on devrait bien sûr nous référer ici à des compositeurs américains plus anciens tels que Lou Harrison, qui composa de la musique pour gamelan, et qui posa la question du tempérament. On devrait bien entendu évoquer John Cage et le zen… Pour nous limiter à notre génération de compositeurs, chez les minimalistes, Steve Reich a effectué un séjour au Ghana – nous parlons donc d'un « orientalisme » sans cadre géographique précis, pouvant donc inclure l'Afrique –, et c'est suite à ce séjour[30] qu'il a

---

28 La Monte Young et Marian Zazeela, « Notes on the continuous periodic composite sound waveform environment realizations of *Map of 49's Dream The Two Systems of Eleven Sets of Galactic Intervals Ornamental Lightyears Tracery* », in *Selected Writings*, ubuclassics, 2004 (première édition: 1969), p. 6.

29 *Ibid.*, p. 7.

30 Cf. Steve Reich, « *Gahu*, une danse de la tribu Ewe au Ghana » (1971), in *Écrits et entretiens sur la musique*, *op. cit.*, p. 74-83.

composé un de ses chefs-d'œuvre, *Drumming* (1971), pièce qui fait appel non seulement à des processus graduels, mais également à un temps musical totalement non fondé sur l'idée de développement. Quant à Philip Glass, il a évolué rapidement vers un style musical où la notion de processus disparaît au profit de la répétition pure; or, on a pu dire que, dans sa musique, l'influence de la musique indienne l'a poussé à abolir les catégories (occidentales ?) de tension et de détente et à s'orienter vers un temps marqué par l'approche méditationnelle[31].

Du côté des autres compositeurs des années 1965-75, Terry Riley est typique de la Californie où les trois manières de voir cette première caractéristique – spiritualisme *new age*, orientalisme, globalisation – sont à proprement parler indissociables. En 1970, il est devenu disciple du vocaliste indien Pandit Pran Nath et il s'est immergé dans la culture du *raga*. Mais cela ne l'a pas empêché d'écrire, en 1972, les *Persian Surgery Dervishes*, fondés sur les cérémonies des derviches tourneurs.

Une œuvre emblématique de cette caractéristique, une œuvre qui illustre bien l'extraordinaire mélange dont nous parlons – mais avec moins de prétentions spirituelles – est donnée par les *Canti illuminati* (1977, pour voix, synthétiseur et bande) d'Alvin Curran. Au niveau sonore on y entend clairement l'orientalisme dont nous parlons. Lors de sa réédition en CD, son auteur livra un témoignage sympathique sur le climat de l'époque: « This re-edition of *Canti Illuminati*, 25 years after its appearance as my 3rd LP, is indeed a pleasure, and as one can imagine occasions a welcome moment of reflection: In the 70s when downtown musical-america fully embraced delirious repetition, the key of C, asymmetrical beats, unison everything, performance art, innocent melodies, phase shifting, long delays, fedback loops, wierd instruments, ambient sounds, body art, story telling, emotion and progressive politics; not to mention audiences seated or lying on the floor listening to compositions and improvisations lasting up to 2 hours or more, we all knew we were in for trouble. New York City then was a centrifuge of incredible activity where composers, dancers, authors, performers, electronic engineers and arts administrators engaged in a feverish search for a new art-music accessible to anyone – a utopian trans-national people's music, that reflected above all the elementary and irresistible unifying powers of the great traditional and classical musics from around the world, Europe included »[32].

ŒUVRES INDÉTERMINÉES, IMPROVISATION, RÉVOLTE…

À l'opposé de cette caractéristique, ou comme caractéristique simplement complémentaire, nous avons une tendance que, d'un point de vue politique, pour adopter la terminologie de l'époque, nous pourrions qualifier de « révolutionnaire » – politiquement parlant, la caractéristique précédente serait de l'ordre du « pacifisme ». Musicalement parlant, il s'agit de cette tradition qui remonte à l'œuvre « indéterminée » (John Cage), qui a pu croiser sur son chemin le free jazz ou encore, qui a intégré l'improvisation comme manière de bouleverser les hiérarchies sociales.

---

31 John Rockwell, *All American Music. Composition in the Late Twentieth Century*, London, Kahn and Averill, 1983, p. 112.

32 Alvin Curran, in www.alvincurran.com.

Sur ce point, il aurait fallu parler de Cornelius Cardew et du Scratch Orchestra qui fut fondé pour jouer son œuvre *The Great Learning* (1968-71). Après des débuts où il fut lié à Stockhausen – un musicien clairement apolitique et qui penchait déjà plutôt pour le spiritualisme *new age* dans sa version catholique européenne – et un séjour en Italie, il retourna à Londres tout en entretenant des liens avec New York et le milieu de la libre improvisation. Après la cofondation du Scratch Orchestra, il se politisa de plus en plus et ira jusqu'à écrire le pamphlet *Stockhausen serves imperialism*[33] et cofonder en 1979 le Revolutionary Communist Party of Britain (Marxist-Leninist), un parti maoïste.

Moins explicitement liée aux mouvements politiques des années post-68, mais tout aussi politique, est peut-être la musique de Christian Wolff qui, à travers l'indétermination des partitions, vise le bouleversement des conventions sociales. Avec son œuvre, fort célèbre à l'époque, *Burdocks* (1970-71), qui fut jouée par le Scratch Orchestra, il nous livre un *credo* fondamental: « *Burdocks* is for one or more groupings of players. It's a collection (from which one can choose what to play) of different, distinctive, compositional ideas in ten parts. […] I had an image in my mind (before having heard them) of the Scratch Orchestra, a variety community of musicians (classical, folk, experimental, jazz, etc.), professional and amateur musicians along with non-musicians, joined in a populist-anarchist spirit more or less guided by Cornelius Cardew with Howard Skempton and Michael Parsons »[34]. Il est intéressant de constater que dans un enregistrement récent , la pièce est, au contraire, jouée par des musiciens de très haute qualité (il n'y a donc pas d'amateurs ni de non-musiciens), composant The Other Minds Ensemble avec, entre autres, le guitariste Fred Frith, Gordon Mumma au cor anglais et à la trompette ainsi que Christian Wolff lui-même au mélodica et au piano[35].

EXPÉRIMENTATIONS ÉLECTRONIQUES

Voici donc une seconde caractéristique de la musique expérimentale américaine post-cagienne des années 1965-75, caractéristique qui se perpétuera jusque dans les années 1980, avec le *noisy jazz* d'un John Zorn. Il serait difficile, pour continuer, de ne pas évoquer également la spécificité du travail de certains de ces compositeurs dans le domaine de la musique électronique. La notion d'« expérimentation » est d'ailleurs largement liée à l'utilisation de nouveaux médiums et notamment de nouvelles technologies.

Dans la musique des USA, l'électronique se pratiqua dès les années 1950 et continuera à se pratiquer dans les années 1960-70, qui nous intéressent ici, au sein de centres de recherches liés à des universités ou bien à de grandes firmes de l'industrie : on pensera à la *tape music* déjà mentionnée, à Lejaren Hiller, à Iannis Xenakis (lors de son séjour à Bloomington), à Max Mathews et Jean-Claude Risset (qui repartira pour la France), à Charles Dodge, Mario Davidovsky, Paul Lansky ou à John Chowning, parmi d'innombrables pionniers de ce type d'électronique. Si l'on se rappelle la distinction sociologique précédemment posée, on comprendra que ce type d'électronique est centré sur des recherches

33 Cornelius Cardew, St*ockhausen serves imperialism*, Londres, Latimer, 1974.
34 Christian Wolff, pochette du CD *Burdocks*, Tzadik, 2001.
35 Cf. *ibid*.

nécessitant de nombreuses théories préalables, que l'on vise des algorithmes complexes de synthèse du son ou d'aide à la composition.

À l'inverse, l'électronique des compositeurs qui nous intéressent ici est centrée sur le direct (*live electronics*), sur le bricolage, sur la recherche pure de sonorités hétérodoxes, etc. On y insiste sur la valeur heuristique propre à ce nouveau médium, sur les nouvelles pratiques sociales de la musique qu'il peut induire. On l'intègre d'une manière peut-être plus naturelle, plus simple, à côté des instruments ou pour lui-même.

Les musiciens allant dans ce sens ont été sans doute tout aussi nombreux que les musiciens plus « académiques » (au sens d'« universitaires », comme il a été dit). Gordon Mumma, pionnier de la *live electronics*, cofondateur de la Sonic Arts Union, a joué un rôle important de promotion de cette tendance en tant que fondateur du festival Once au début des années 1960. D'autres compositeurs importants de cette tendance ont été Robert Ashley, David Behrman, Morton Subotnik, Pauline Oliveros, Alvin Lucier…

Une œuvre d'Alvin Lucier est peut-être emblématique de ce type d'expérimentations et représente bien également la tradition très américaine de ce que, en philosophie, on appelle « performativité ». Le titre du livre *How to do Things with Words* du philosophe John Austin[36] définit bien l'idée de performativité : il s'agit, en quelque sorte, de mettre l'accent sur tout ce qui, dans le langage, ne *dit* pas seulement les choses, mais les *fait*. Huit ans après cet ouvrage, publié en 1962, la pièce musicale d'Alvin Lucier intitulée *I'm sitting in a room* (1970) constitue peut-être la meilleure illustration de cette philosophie. Cette œuvre nécessite un récitant, deux magnétophones et un micro. Le récitant lit un texte qui énonce ce qui va se passer. Voici ce texte (en traduction française) :

> « Je suis assis dans une pièce différente de celle où vous êtes maintenant. J'enregistre le son de ma voix et je vais le rejouer dans la pièce plusieurs fois, jusqu'à ce que les fréquences de résonance de la pièce se renforcent d'elles-mêmes, de telle sorte que toute ressemblance avec mes paroles – avec peut-être comme exception le rythme – se détruise. Ce que vous allez entendre, par conséquent, ce sont les fréquences de résonance de la pièce, articulées par la parole. Je considère cette activité non pas tant comme la démonstration d'un fait physique, que comme une manière d'aplanir toutes les irrégularités que pourrait avoir mon discours »[37].

Le premier magnétophone enregistre le récitant, puis il diffuse l'enregistrement, qui est à son tour enregistré, et ainsi de suite. Dans la version qui circule en CD[38], il y a 32 répétitions – entropiques, pourrait-on dire, par rapport au discours – et l'œuvre dure quelques 43 minutes. On a pu également qualifier Alvin Lucier de « compositeur phénoménologue »39. En faisant ressortir le lien entre le son et le lieu dans lequel il est joué – précisons que, dans l'enregistrement en question, Lucier s'est servi du salon de son propre appartement –, cette pièce fait écouter l'une des conditions primordiales de l'écoute : notre perception de

---

36 John Austin, *How to do Things with Words*, Harvard University Press, 1975 (seconde édition).

37 « I am sitting in a room different from the one you are in now. I am recording the sound of my speaking voice and I am going to play it back into the room again and again until the resonant frequencies of the room reinforce themselves so that any semblance of my speech, with perhaps the exception of rhythm, is destroyed. What you will hear, then, are the natural resonant frequencies of the room articulated by speech. I regard this activity not so much as a demonstration of a physical fact, but more as a way to smooth out any irregularities my speech might have ».

38 CD Alvin Lucier, *I'm sitting in a room*, Lovely Music, LCD 1013, 1990.

39 Cf. Nicolas Collins, pochette du CD Alvin Lucier, *op. cit.*

l'espace[40]. Nous revenons ainsi à la question de la perception, de la cognition, de l'écoute, si importante, comme nous l'avons vu, pour le minimalisme.

EN GUISE DE DERNIER MOT

De nombreuses autres caractéristiques pourraient être évoquées pour tenter de cerner les divers visages de la musique expérimentale américaine post-cagienne des années 1965-75. On pourrait dire qu'il s'agit parfois de musiques « conceptuelles » (cela pourrait s'appliquer à l'œuvre commentée de Lucier), on pourrait parler des expérimentations en matière d'instruments ou de tempérament. On pourrait se centrer sur la notion de métissage et d'hybridations comme élargissement de la référence à l'orientalisme ou à la globalisation, en mentionnant également, chez certains compositeurs, la tentative de franchissement de la ligne de démarcation menant à des musiques « populaires » et parfois « commerciales ». On pourrait également revenir à la question à peine effleurée de la quête d'immédiateté qui recoupe la « naïveté » et l'anti-intellectualisme (au sens : ne pas passer par des catégories intellectuelles prédéterminées) propre à une certaine tradition américaine qui inclut les philosophes transcendantalistes auxquels John Cage s'est si souvent référé…

En guise de dernier mot, je voudrais seulement rappeler que je me suis limité ici aux années 1965-75. En effet, il s'agit peut-être des quelques années qui ont apporté le plus de nouveautés au sein de cette musique expérimentale américaine post-cagienne ; du moins, c'est souvent avec des œuvres de cette époque que les compositeurs dont nous avons parlé doivent leur notoriété (c'est le cas typique de Terry Riley que l'on continue souvent à citer uniquement pour son *In C* de 1964).

40 Pour une analyse détaillée de la pièce, cf. Benjamin Broening, « Alvin Lucier's *I am sitting in a room* », *in* Mary Simoni (éd.), *Analytical Methods of Electroacoustic Music*, Routledge, 2006, p. 89-110.