

## INTRODUCTION

— L'expérience de l'expérimentation

**Matthieu Saladin**

Le xx<sup>e</sup> siècle a été le théâtre d'une recherche intense et plurielle dans le champ musical, remettant sur le chantier l'ensemble des normes qui structuraient et définissaient la nature même de la musique : du futurisme à la noise, en passant par l'improvisation, la poésie sonore, l'électroacoustique, la live electronic music, ou encore l'installation sonore, furent ainsi reconsidérés les rapports entre musique et bruit, musiciens et non-musiciens, à l'espace et au langage, les notions de forme et de temps musical, les modalités de la création sonore, tout comme sa relation avec le quotidien et les autres arts. Si l'expression « musiques expérimentales » a pu désigner durant la seconde moitié du xx<sup>e</sup> siècle — et plus particulièrement dans les pays anglo-saxons — les recherches effectuées principalement dans une filiation diffuse avec l'esthétique cagienne, elle semble aujourd'hui beaucoup plus large, embrassant toute pratique se développant sur le terreau fertile des expériences musicales du siècle dernier, mais aussi sous l'influence des musiques populaires. Les contributions réunies ici ont valeur d'introspection de cette diversité, tout du moins d'une partie. Elles abordent tour à tour les notions d'expérience et d'indétermination, les rapports au bruit et au territoire, l'esthétique minimaliste et l'improvisation, *le field recording*, l'électroacoustique et l'électronique, l'approche conceptuelle, l'influence du metal, ou encore la place du son dans le champ de l'art contemporain, dessinant dans leur articulation les contours de ce que peut être l'expérience de l'expérimentation.

Ce que la réunion des textes qui suivent entend en premier lieu montrer est l'absence d'un « genre » musical distinctif à l'endroit des musiques expérimentales. Ce sont plutôt des rapports singuliers à la création musicale qui se font jour, nourris de différentes problématiques ou intérêts selon les musiciens et les artistes, traversant en outre une multiplicité de courants et de pratiques. En dépit du succès critique qu'a connu la définition donnée par John Cage à l'expression « musique expérimentale », cette multiplicité court en réalité tout au long de l'histoire de ces musiques, et ce dès leurs premières conceptualisations. De manière contemporaine aux premiers textes publiés par Cage sur l'expérimentation, on retrouve par exemple l'expression chez Pierre Schaeffer, qui l'utilise selon une tout autre acception. Alors que le premier l'envisage comme processus artistique émancipé de toute téléologie<sup>1</sup>, le second y voit la promesse d'une recherche laborantine à même de poser les bases d'une musique reconsidérant, depuis les techniques de studio, aussi bien les notions d'instrument et de note que les rapports au concert et au public<sup>2</sup>. En somme, les musiques expérimentales ont d'emblée été au cœur d'une *mésente* définitionnelle — Heinz-Klaus Metzger allant jusqu'à les qualifier

1 John Cage, « Musique expérimentale: doctrine », *Silence. Conférences et écrits* [1961], [Trad. V. Barros], Genève, Éditions Héros-Limite, 2003, p. 15. Dans « Musique et an-archie », Daniel Charles écrit: « D'objet qu'elle était, l'œuvre va donc devenir chez Cage, un processus. Et ce processus, Cage l'appelle "expérimental", au sens non pas d'une composition en vue de laquelle des "expériences" seraient à effectuer — en studio ou ailleurs — mais bien d'un ensemble de gestes accomplis selon l'exigence d'un non-savoir: hors de toute téléologie comme de tout scientisme, hors de toutes les archaï auxquelles on assujettit les sons en leur imposant le silence. » Daniel Charles, « Musique et an-archie », *Bulletin de la Société Française de Philosophie*, t. LXVI, 1971, p. 77.

2 Pierre Schaeffer, « Vers une musique expérimentale », *La Revue Musicale*, N° 236, 1957, p. 27.

de « concept avorté<sup>3</sup> ». Mais les polémiques qui entourent leur ambiguïté conceptuelle peuvent tout aussi bien être entendues comme le corollaire direct d'une puissance dissensuelle intrinsèque à leur esthétique.

Nombre de théories des années 1960 et 1970 ont conceptualisé l'expérimentation à travers le filtre d'une philosophie de l'événement, l'associant à une sorte de « surgissement » défiant l'ordre des traditions et des savoir-faire. Pour Allan Kaprow, ce n'est pas la continuité historique qui la garantit: « [...] si quelque chose survenait manquant de références historiques, même pour un court moment, cette situation pourrait être expérimentale. Certaines lignes de réflexion pourraient être coupées ou court-circuitées, et normalement les esprits sophistiqués se trouveraient eux-mêmes pris de court<sup>4</sup>. » Ce point de vue est également celui de Gilles Deleuze et Félix Guattari pour qui l'expérimentation se manifeste quand « il y a quelque chose qui n'est plus d'aucune école, d'aucun temps, opérant une percée — l'art comme *processus* sans but, mais qui s'accomplit comme tel<sup>5</sup> ». Si l'insistance sur le processus se retrouve dans des termes similaires chez Daniel Charles dans son exégèse de l'esthétique cagienne, ce type de formulation apparaît rétrospectivement en partie illustrer une vision romantique de l'expérimentation, oubliant un peu rapidement les rétentions, mais aussi les influences et les reprises qui peuvent accompagner l'ouverture des possibles attendue. Les choses semblent d'autant plus complexes aujourd'hui

3 Heinz-Klaus Metzger, « Abortive Concepts in the Theory and Criticism of Music », *Die Reihe*, N° 5, 1959, cité par Frank X. Mauceri, « From Experimental Music to Musical Experiment », *Perspectives of New Music*, vol. 35, N° 1, Winter 1997, p. 188.

4 Allan Kaprow, « L'art expérimental » [1966], *L'art et la vie confondus*, Paris, Centre Pompidou, 1996, p. 99.

5 Gilles Deleuze et Félix Guattari, *L'Anti-Œdipe. Capitalisme et schizophrénie*, Paris, Minuit, 1972, p. 443.

que l'expérimentation s'est épaissie d'une certaine tradition, où ressurgissent des écoles et des esthétiques avec leurs codes spécifiques, n'ayant, dans certains cas, que l'apparence de ce qu'elles promeuvent. Interroger l'expérimentation sonore sous un nouveau jour impliquait dès lors, dans le sillage de la théorie esthétique d'Adorno, d'articuler dialectiquement le réquisit d'une distance critique à l'histoire avec la considération des évolutions historiques et des contextes propres à chaque esthétique. Jean-Yves Bosseur s'intéresse en ce sens au devenir de l'indétermination et de ses implications chez des musiciens de générations ultérieures à celle de John Cage, tandis que Tom Johnson entreprend une redéfinition du minimalisme en musique — habituellement associé à une recherche typiquement américaine — au regard du travail spécifique et au long cours des compositeurs européens. Selon d'autres entrées, Pierre Albert Castanet propose une relecture de l'histoire du rapport à la voix dans la musique contemporaine depuis sa « figuration bruiteuse » ; Michel Henritzi se penche, dans une étude de cas sur le Japon, sur les développements de l'expérimentation en dehors de l'Occident, montrant à son tour combien l'histoire de ces musiques se doit d'être pensée dans sa pluralité, tandis que ma propre contribution s'attache à problématiser l'approche conceptuelle dans les arts sonores depuis les années 1960. Ce sont ainsi *des* histoires, aux lignes croisées ou parallèles, qui se tissent d'un texte à l'autre, rendant caduque toute entreprise essentialiste d'une définition de l'expérimentation sonore.

Prises sous un autre angle, les musiques dites expérimentales semblent échapper de fait à la catégorisation du genre, tant il apparaît, au regard des œuvres et des parcours individuels, que l'expérimentation ne peut se prévaloir d'un caractère général ou absolu, étant

d'avantage locale, ponctuelle ou circonstancielle<sup>6</sup>, d'une part dans les pratiques assimilées historiquement aux musiques expérimentales, mais également dans d'autres musiques qui ne sont pas immédiatement associées à l'étiquette « expérimentale ». Si les musiques expérimentales ne représentent pas un genre, c'est aussi parce que l'expérimentation ne se manifeste pas exclusivement dans les musiques dites telles, et qu'à l'inverse des musiciens officiant dans des musiques qualifiées d'expérimentales par convention ou habitude, peuvent ne pas ou ne plus expérimenter du tout. Cette fragilité de l'expérimentation interdit en ce sens toute réduction à une pratique d'experts, l'ouvrant en contrepartie à la multitude des amateurs qui sauront à leur tour exploiter les failles<sup>7</sup>. Penser les « musiques expérimentales » à rebours d'une catégorie fermée nécessite de considérer les formes de l'expérimentation dans des musiques auxquelles on a souvent refusé une telle qualification, notamment en raison de leur ancrage populaire. Si ce point se trouve déjà au cœur de la réflexion d'Henritzi sur le Japon, où s'entremêlent les filiations jazzistiques, rock, fluxus et savantes, Fabien Hein suit de son côté les lignes de fuite expérimentales repérables dans le metal. Alors que la rupture a pu constituer un modèle pour appréhender l'expérimentation,

<sup>6</sup> Sur la dimension locale de l'expérimentation, voir notamment Élie Düring, Laurent Jeanpierre, Christophe Kihm, Dark Zabunyan, « Introduction — propositions sur l'art expérimental », *In actu — De l'expérimental dans l'art*, Dijon, Les presses du réel, 2009, p. 15-16.

<sup>7</sup> Sur ce point, Deleuze et Guattari notent, en renvoyant aux travaux de Cage et Charles, que l'expérimentation en art « paraît d'autant plus difficile et intellectuelle aux intellectuels qu'elle est accessible aux débilés, aux analphabètes, aux schizos, épousant tout ce qui coule et ce qui recoupe, entrailles de miséricorde ignorant sens et but (l'expérience Artaud, l'expérience Burroughs). C'est ici que l'art accède à sa modernité authentique, qui consiste seulement à libérer ce qui était présent dans l'art de tout temps, mais qui était caché sous les buts et les objets fussent-ils esthétiques, sous les recodages ou les axiomatiques : le pur processus qui s'accomplit, et qui ne cesse d'être accompli en tant qu'il procède, l'art comme "expérimentation" ». Gilles Deleuze et Félix Guattari, *L'Anti-Édipe*, op. cit., p. 444-445.

c'est ici le recours à une généalogie rhizomatique qui lui permet de saisir les expériences et les écarts au sein de cette famille musicale, mais aussi, de manière circulaire, les influences du metal sur des expérimentateurs issus d'autres traditions esthétiques. Selon une autre perspective, Bastien Gallet rend compte de l'intérêt qu'il y a à prendre au sérieux les musiques populaires dans l'étude de l'expérimentation. Il appuie sa démonstration en convoquant des enregistrements de Son House et des Beatles, ou encore le dispositif du club disco, mêlés au travail d'Helmut Lachenmann et de Max Neuhaus, interrogeant l'art singulier des bruits et leur écoute que cette rencontre théorique permet de façonner.

À la pluralité des pratiques étudiées dans ce livre s'adjoint enfin la pluralité des discours qui s'attachent à penser l'expérimentation. Plusieurs contributions sont ainsi celles de musiciens présentant de manière réflexive leur propre pratique ou plus largement le champ qu'ils investissent : Tom Johnson sur le minimalisme, Bertrand Denzler et Jean-Luc Guionnet sur l'improvisation, Lionel Marchetti sur l'électro-acoustique et Éric La Casa sur la captation de terrain. Si la plupart des chercheurs et critiques ayant contribué à cet ouvrage collectif sont aussi des compositeurs et musiciens, il semblait en effet important de laisser la parole à des artistes, afin de proposer un accès direct à leurs préoccupations et interrogations. Alors que le travail scientifique nécessite bien souvent une certaine distance historique, ces textes d'artistes livrent une pensée ancrée dans une contemporanéité « immédiate », permettant incidemment de considérer aussi bien les bifurcations que les continuités dans les enjeux et les intérêts entre des pratiques qui marquent l'émergence des musiques expérimentales et celles d'aujourd'hui. Aussi la différence des approches se sera révélée dans les modalités d'écriture privilégiées par les uns et les autres, donnant à lire dans leur arrangement et leur juxtaposition la dimension nécessairement protéiforme de l'expérience de l'expérimentation.