

## INTRODUCTION

### — L'émergence d'une pratique

Le champ musical des années 1960 et 1970 se singularise sans doute, au regard de l'histoire des musiques du xx<sup>e</sup> siècle, par l'intensité des expérimentations qui ont traversé aussi bien les musiques savantes que les musiques populaires. L'époque semblait encourager les investigations sonores de toutes sortes et la mise en œuvre de nouvelles pratiques et représentations musicales. Si la plupart d'entre elles ont pu donner lieu à des recherches approfondies — retraçant leur histoire, interrogeant leur inscription sociale, ou encore cherchant à définir et à cerner leur esthétique et leur nouveauté musicale —, l'improvisation libre apparaît avoir peu retenu l'intérêt heuristique. Difficilement catégorisable, cette dernière, en dépit ou peut-être à cause de sa radicalité esthétique, fut alors assujettie pour sa compréhension à l'utopie de la fin des années 1960 : pratique à mi-chemin entre le savant et le populaire, mêlant revendications sociales et critiques artistiques, l'improvisation libre se révélait exemple de ses valeurs, sinon de ses contradictions. Cet essai entend revenir sur cette pratique, non pas pour réparer un tort quelconque, mais pour interroger du point de vue esthétique son activité au sein de cette période. Il se concentre sur l'étude de trois groupes, à l'esthétique différente, mais dont le point commun réside dans un engagement prononcé dans la pratique de l'improvisation libre : AMM, Spontaneous Music Ensemble (SME) et Musica Elettronica Viva (MEV).

### Au tournant des années 1960-1970 en Europe

En me penchant sur le tournant des années 1960-1970, j'ai choisi de me focaliser sur la période d'émergence de l'improvisation libre en Europe afin de cerner les principales problématiques esthétiques qui occupaient ses premiers acteurs européens, à la fois en les rattachant à leur contexte et en les formulant à travers un corpus constitué autour de ces trois groupes. Ces derniers n'adoptèrent pas l'improvisation libre du jour au lendemain, mais connurent des périodes de maturation plus ou moins longues, nourries d'hésitations, de pistes abandonnées, de questionnements ou de revirements constitutifs de l'élaboration de toute recherche artistique.

Si AMM se constitua en 1965 et semble avoir formulé l'essentiel de son esthétique au printemps 1966, SME, fondé en 1966, n'apparaît s'affirmer dans une généralisation de l'improvisation qu'à l'issue de l'été 1967 (quoique dans une formation sensiblement restreinte, sa mise en œuvre au sein d'un collectif élargi attendant le début de l'année suivante). Également fondé en 1966, MEV se révéla de son côté véritablement comme groupe d'improvisation au terme d'un patient processus de réflexion sur la création collective et le statut de compositeur des différents membres de l'ensemble. En outre, si AMM représente au sein de ces trois groupes celui qui s'est engagé le premier dans la voie de l'improvisation radicalisée, il convient de citer au moins un antécédent dans chacun des deux pays où se formèrent ces trois ensembles, à savoir l'Italie et l'Angleterre. Ainsi, le trio anglais Joseph Holbrooke, fondé en 1963 par Derek Bailey, Gavin Bryars et Tony Oxley, adopta l'improvisation libre dès 1965, puis se sépara en 1966. Si le groupe ne semble pas

avoir eu d'influence sur la formation d'AMM, le guitariste Derek Bailey participa en contrepartie rapidement à différents effectifs de SME. En Italie, et plus précisément à Rome, ville à laquelle restent attachés les débuts de MEV, le Gruppo di Improvvisazione Nuova Consonanza (GINC), réuni en 1964 sur l'initiative de Franco Evangelisti, donna son premier concert public en 1965. Les activités du groupe romain, au-delà de son intérêt pour la pratique improvisée, eurent une influence non négligeable sur la formation et les premiers projets de MEV.

Plus généralement, la seconde moitié des années 1960 se manifeste comme une « saison » particulièrement fertile en bourgeonnements de groupes d'improvisation libre en Europe. Comme l'indique Frederic Rzewski de l'ensemble MEV : « Après plus ou moins un siècle d'indifférence, si ce n'est de répression pure et simple, l'art de l'improvisation refit surface dans les années 1960 afin de reprendre sa place vitale au sein de la tradition de la musique savante occidentale [...] »<sup>1</sup> Si cette étude se concentre sur les trois ensembles AMM, SME et MEV, il faut signaler que cette pratique fut adoptée de manière contemporaine par de nombreux autres groupes européens, tels, pour n'en citer que quelques-uns, le People Band et The Music Improvisation Company (MIC) en Angleterre, l'Instant Composers Pool (ICP) d'Han Bennink et Misha Mengelberg à Amsterdam, l'ensemble QUAX de Petr Kotik à Prague, ou encore le New Phonic Art fondé en France par Vinko Globokar, Jean-Pierre Drouet, Michel Portal et Carlos Roqué Alsina. Tous ces groupes se formèrent de manière éparse, sans par ailleurs avoir nécessairement connaissance de leur activité réciproque. Des ponts existaient néanmoins entre les groupes, et plus largement

<sup>1</sup> Frederic Rzewski, « A Fresh New Wind », *Nonsequiturs. Writings & Lectures on Improvisation, Composition and Interpretation*, Köln, MusikTexte, 2007, p. 114.

entre les pratiques musicales — principalement l'avant-garde jazz et la musique « savante » —, l'improvisation libre se révélant comme une pratique, certes dans l'esprit du temps, mais aussi où l'appartenance à une catégorie ou un genre musical spécifique semblait moins importante que l'investigation sonore promise. Les musiciens à l'origine de ces groupes venaient de divers horizons musicaux, populaires *et* savants, quelquefois réunis en une éphémère symbiose.

De ce point de vue, l'Europe se singularise dans ces années comme une région du monde particulièrement propice aux rencontres esthétiques, véritable carrefour culturel dont la richesse artistique était à même de nourrir l'expérience et la culture des musiciens. Au-delà du fait que ces musiciens purent jouer dans différents pays — MEV parmi ceux-là se démarque sans doute par ses inlassables tournées à travers l'Europe —, l'importance de l'Europe comme terre de passage se révèle déterminante pour comprendre leurs orientations esthétiques. C'est ainsi en Allemagne, lors de leur service militaire au début des années 1960, que les membres fondateurs de SME découvrirent l'avant-garde jazz. C'est également lors d'un séjour en Allemagne à la fin des années 1950, alors qu'il était assistant de Karlheinz Stockhausen, que Cornelius Cardew prit connaissance de la scène expérimentale américaine et plus particulièrement de la musique et de la théorie de John Cage. Cette rencontre musicale eut un impact profond sur le jeune compositeur qui, à son retour en Angleterre, contribua avec énergie à faire découvrir cette musique, avant d'en imprégner l'esthétique naissante d'AMM. De manière peut-être plus symbolique encore, MEV, dont le noyau dur était principalement constitué de musiciens américains, se forma et s'établit durablement à Rome précisément en raison du foisonnement artistique qui irriguait la capitale italienne, mais qui parcourait aussi plus globalement l'Europe.

Le tournant des années 1960-1970 demeure toutefois bien plus inscrit dans les mémoires pour les importants mouvements libertaires et contestataires qui le traversèrent que pour avoir été le théâtre de l'émergence de l'improvisation libre en Europe. Loin d'être une simple coïncidence historique, cette contemporanéité rend compte d'une grande connivence entre le regain d'intérêt pour l'improvisation dans les années 1960 et son contexte sociohistorique. L'époque semblait propice à la création collective, à l'expérimentation musicale et plus largement à la remise en cause des conventions artistiques, tout comme elle fut portée par de fortes revendications sociales et culturelles, un certain appel à la liberté et à l'épanouissement individuel et collectif. Comme le souligne Rzewski : « La musique improvisée, et le contexte dans lequel elle s'épanouit (le mouvement étudiant, l'art et le théâtre expérimentaux), étaient des formes d'expression typiques du climat politique de l'époque, qui se caractérisait par un élan de liberté et la recherche d'une véritable révolution culturelle.<sup>2</sup> » La période qui entoure 1968 se singularise, en effet, par le désir et l'élan d'émancipation qui parcouraient de larges pans de la société et pour lesquels la musique, et notamment l'improvisation, apparut comme un véhicule particulièrement approprié pour l'expression d'un nouveau système de valeurs cherchant à s'imposer. Plus généralement, la décennie s'étalant autour de 1968 représente rétrospectivement l'aboutissement d'un courant de libération entamé au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, lui-même contemporain des nombreuses « révolutions musicales » pouvant annoncer en partie l'avènement de l'improvisation libre.

2 Frederic Rzewski, « A Fresh New Wind », *Nonsequitur*, op. cit., p. 114.

La fin des années 1960 cristallise ainsi le point culminant « d'une fragile synthèse entre deux radicalismes, celui de la révolution formelle et celui de la révolution politique, qu'on peut traduire comme aspiration simultanée au maximum de liberté dans un maximum d'identité<sup>3</sup> ». Si AMM et MEV — SME semblant moins concerné par la revendication de préoccupations politiques — n'étaient pas encore à cette époque véritablement engagés dans une fusion des intérêts esthétiques et politiques, la radicalisation de leur pratique à cette période exemplifierait « la dialectique de cette contradiction<sup>4</sup> ». À travers la volonté affirmée de créer une musique personnelle, ces groupes plébiscitaient la liberté artistique, expérimentant des formes musicales perçues comme inédites, tout en témoignant dans les préoccupations sociales sous-jacentes à leur musique d'une contagion culturelle plus large. Mais cette synthèse n'en fut pas moins fragile, s'effritant dès le lendemain de ce synchronisme circonstanciel, tantôt pour laisser place au déliement de la création collective, tantôt à la substitution, chez certains improvisateurs, de la radicalisation idéologique à son antécédent esthétique. La décennie 1965-1975 n'est de ce point de vue pas simplement celle d'un engagement diffus pour l'émancipation, mais aussi celle qui correspond à la dernière des trente glorieuses, où les tensions sociales s'intensifiaient au rythme des derniers remous d'une croissance économique qui s'était jusqu'alors épanouie dans une société de consommation.

Cette étude arrête donc son introspection au début des années 1970, à un moment où le premier choc pétrolier et le retrait des troupes

3 Pascal Ory, *L'aventure culturelle française 1945-1989*, Paris, Flammarion, 1989, p. 181.

4 *Ibidem*.

américaines du Vietnam occupent les esprits. Si cette période ne représente pas pour autant la fin des groupes AMM, SME et MEV, elle demeure néanmoins synonyme de leur première rupture ou d'un ralentissement significatif de leur activité. MEV, jusqu'alors engagé dans un élargissement communautaire du collectif, éclata en 1971, pour laisser place à différentes fractions dispersées géographiquement. Au même moment, en Angleterre, le Scratch Orchestra, constitué autour de Cornelius Cardew se sépara violemment, sur fond de polémique idéologique. Cette rupture eut un impact profond sur AMM, qui cessa ses activités, du moins sous sa forme historique, en 1973. Enfin, si SME ne connut pas le destin tragique de son homologue anglais, cette période n'en marque pas moins, pour cet ensemble, une importante baisse de régime dans la recherche improvisée, son laboratoire d'expérimentation, le *Little Theatre Club*, se faisant notamment moins disponible. Mais plus largement, le début des années 1970 représente une première étape dans l'histoire de l'improvisation libre, de nombreux autres groupes cessant alors leurs activités, tels le MIC et Iskra 1903 auxquels participa Derek Bailey. En contraste avec la redoutable énergie qui habitait la fin des années 1960, ce dernier remarque :

« Comme pour certains mouvements artistiques éphémères du début du xx<sup>e</sup> siècle, je pensais vaguement qu'elle était arrivée en fin de parcours et que si elle continuait d'exister, ce ne serait que comme une sorte d'influence générale. Vers 1973 ou 1974, on en entendait de moins en moins et quelques musiciens y avaient renoncé. C'est vers cette époque qu'apparurent les premières notices nécrologiques de cette musique [...] »<sup>5</sup>

5 Derek Bailey, *L'improvisation. Sa nature et sa pratique dans la musique* [1980], [Trad. I. Leymarie], Paris, Outre Mesure, 1999, p. 135.

Les groupes avaient jusqu'alors souscrit sans rémission aux principes de la création collective et de la spontanéité libératrice : le début des années 1970 voit apparaître les premières remises en cause de ces impératifs. À l'effervescence de la fin des années 1960 se substituèrent les premières désillusions. Alors que ces musiciens avaient volontairement cherché à dégager leur pratique de toute classification en genre, celle-ci semblait se solidifier à présent autour d'un idiome distinctif, la pratique ouverte sur l'imprévisible s'infléchissant vers un style normé désuet. Comme le note David Toop : « À partir du milieu des années 1970, on commença à mépriser le free jazz et l'improvisation libre sous prétexte qu'ils étaient des "genres" démodés, qui avaient imaginé une société d'un autre type tout en échouant à communiquer avec un public ou à développer une esthétique.<sup>6</sup> » Ce cadre historique ne saurait être ainsi compris comme celui de la seule émergence de l'improvisation libre en Europe, éclosion spontanée échappant à toute flétrissure. Dans une sorte de condensé historique, il est aussi celui d'une période qui s'achève et où les improvisateurs désireux de poursuivre leur pratique se devaient de composer avec de nouvelles modalités. Afin d'exemplifier ces premières reconsidérations, un point sera consacré dans cette étude au dispositif scénique des *Company Weeks* de Derek Bailey qui, par bien des aspects, notamment dans le renouvellement du rapport au collectif, rend compte des transformations à l'œuvre dans le comportement et la pensée des musiciens. Loin d'être seulement le symptôme d'une période de déclin pour l'improvisation libre, qui tendrait à définir celle-ci comme simple épiphénomène des années

6 David Toop, « Frames of Freedom. Improvisation, Otherness and the Limits of Spontaneity », Rob Young (ed.), *Undercurrents. The Hidden Wiring of Modern Music*, New York/London, Continuum/Wire, 2002, p. 248.

1960, ces reconfigurations et ces déplacements annoncent conjointement le développement sur le long terme de cette pratique, dont les ramifications se multiplieront comme autant de lignes de fuite.

#### Le choix des trois ensembles AMM, SME et MEV

Tenter de définir l'esthétique d'une pratique musicale à travers l'étude de trois groupes isolés peut sans doute laisser penser que nombre de développements singuliers seront occultés. Comme l'a remarqué Morris Weitz, c'est une erreur courante en esthétique de généraliser une conception à partir d'un échantillon restreint, principalement parce que les classes d'objets et les concepts auxquels s'intéresse l'esthétique sont de catégorie ouverte<sup>7</sup>. Cependant, Weitz indique également qu'une telle considération n'implique pas nécessairement que le projet esthétique soit voué à l'échec. Mais il s'agit alors de le considérer pour ce qu'il est, à savoir, selon l'expression du philosophe, comme « un précis de recommandations sérieuses » qui permettrait d'attirer l'attention sur certains traits de l'objet considéré. Si l'émergence de l'improvisation libre en Europe ne saurait être réduite aux seuls ensembles AMM, SME et MEV, j'ai essayé de mettre au jour à travers eux certains traits qui me semblent particulièrement importants dans la pratique de l'improvisation libre, c'est-à-dire significatifs de son esthétique. Ces traits ressortiraient moins d'une quelconque exemplarité repérable spécifiquement dans ces groupes, que du réseau de

7 cf. Morris Weitz, « Le rôle de la théorie en esthétique », Danielle Lories (dir.), *Philosophie analytique et esthétique*, Paris, Klincksieck, 1988, p. 35.