



## Transposition

Musique et Sciences Sociales

6 | 2016

Lignes d'écoute, écoute en ligne

---

### Matthieu Saladin, *Esthétique de l'improvisation libre. Expérimentation musicale et politique*

Dijon, Les presses du réel, 2014, 391 p.

Luis Velasco-Pufleau

---



#### Éditeur

CRAL - Centre de recherche sur les arts et le langage

#### Édition électronique

URL : <http://transposition.revues.org/1489>

ISSN : 2110-6134

#### Référence électronique

Luis Velasco-Pufleau, « Matthieu Saladin, *Esthétique de l'improvisation libre. Expérimentation musicale et politique* », *Transposition* [En ligne], 6 | 2016, mis en ligne le 20 mars 2017, consulté le 31 mars 2017.

URL : <http://transposition.revues.org/1489>

---

Ce document a été généré automatiquement le 31 mars 2017.

© association Transposition. Musique et Sciences Sociales

---

# Matthieu Saladin, *Esthétique de l'improvisation libre. Expérimentation musicale et politique*

Dijon, Les presses du réel, 2014, 391 p.

Luis Velasco-Pufleau

---

## RÉFÉRENCE

Matthieu Saladin, *Esthétique de l'improvisation libre. Expérimentation musicale et politique*, Dijon, Les presses du réel, 2014, 391 p.

- 1 La fin des années 1960 est marquée en Europe par une remise en question des conventions dominantes dans nombre de pratiques musicales, provoquant le plus souvent une reconfiguration des frontières esthétiques entre les pratiques considérées comme « savantes » et celles considérées comme « populaires ». De même, certains compositeurs et interprètes interrogent les implications politiques et sociales de leur manière de créer et de concevoir la musique en démocratie. Le livre de Mattieu Saladin montre comment l'improvisation dite « libre » ou non idiomatique constitue un cas d'étude extrêmement intéressant pour analyser ce phénomène. En étudiant l'histoire, l'esthétique et les enjeux politiques des pratiques musicales de trois groupes européens d'improvisation libre – AMM, Spontaneous Music Ensemble (SME) et Musica Electronica Viva (MEV) – l'auteur développe une réflexion sur la place de la pratique de l'improvisation dans les reconfigurations de la pensée musicale qui ont eu lieu dans la seconde partie du XX<sup>e</sup> siècle.
- 2 Dans ce projet ambitieux au regard des enjeux, Saladin montre de façon convaincante de quelle façon les musiciens pratiquant l'improvisation ont remis en question certaines des conventions esthétiques qui ont structuré le champ de la création musicale depuis au moins un siècle : la supériorité supposée de l'écrit sur l'oral, la croyance dans la pérennité

et l'immutabilité de l'œuvre musicale, le culte du prétendu génie individuel, ou encore la fixation socioéconomique et esthétique des rôles du compositeur, de l'interprète et de l'auditeur. L'originalité de cet ouvrage repose sur au moins trois points. Tout d'abord, il remplace historiquement l'esthétique musicale, les modes de création et la dimension sociale du travail artistique de ces groupes d'improvisation dans un contexte international — notamment européen et nord-américain. Ensuite, il développe une réflexion approfondie sur les implications de l'improvisation libre en tant que pratique musicale liée aux luttes politiques, économiques et sociales de la fin des années 1960 et du début des années 1970. Enfin, il analyse ces implications en mobilisant notamment la pensée de Deleuze et Guattari pour interroger le rapport de l'improvisation libre à la norme ainsi que celle de Jacques Rancière pour les rapports entre art, esthétique et politique.

- 3 Le livre est constitué de huit chapitres, qui peuvent être regroupés en trois parties distinctes. Les trois premiers chapitres esquissent l'histoire de chacun des trois collectifs d'improvisation libre et relèvent les particularités esthétiques et sociales de leurs pratiques musicales en Italie et en Grande-Bretagne. Cette partie constitue une mine d'information pour toute personne intéressée par l'émergence et les parcours de ces groupes peu connus en France. Les sources mobilisées sont notamment des écrits, des entretiens et des témoignages d'improvisateurs, que Saladin articule avec l'histoire et l'analyse des processus de création musicale propres à chaque groupe.
- 4 Les trois chapitres suivants portent sur l'improvisation comme pratique de liberté, sur les enjeux de l'écoute dans l'improvisation collective et sur les particularités de la notion d'expérimentation déployée dans le processus improvisé. Ici, l'auteur analyse la façon dont les musiciens des groupes AMM, SME et MEV reconsidèrent de manière critique leur héritage musical « pour tenter de mettre en œuvre *collectivement* une pratique réinitialisée aussi bien dans ses postulats que dans son processus de création et se proposant dès lors de donner à entendre une relation aux sons renouvelée » (p. 147). De ce fait, l'improvisation est à comprendre comme un processus inachevé et collectif, relié à l'éphémère et à la singularité de l'instant, qui renouvelle le rapport aux sons par une écoute active et attentive ainsi que par un dépassement créatif des contraintes prescrites. L'improvisation libre serait ouverte aux accidents et aux erreurs, considérés comme des événements sonores constitutifs du processus lui-même, ainsi qu'à une diversité des techniques de jeu et des sources sonores. Pensée comme un « art contextuel », l'improvisation s'appuie sur la situation dans laquelle elle prend place afin d'intégrer l'espace sonore, le public et la temporalité du rituel du concert dans l'action musicienne.
- 5 Enfin, les deux derniers chapitres analysent l'improvisation comme un acte de résistance relié aux mouvements de contestation des années 1960 ainsi que comme un événement créateur de dissensus capables de générer de nouvelles configurations politiques. Suivant Rancière, Saladin soutient que « la dimension politique de l'improvisation libre ne réside pas dans l'engagement proprement dit des musiciens, ni même dans leurs déclarations d'intention et leurs critiques ». Au contraire, cette dimension se révélerait d'avantage « à travers l'esthétique que met en scène leur pratique, dans les reconfigurations du sensible qu'elle entraîne et les pointes dissensuelles qu'elle est susceptible de mettre au jour. C'est là, dans la pratique elle-même, dans la spécificité de son processus de création que se profile une politique de l'improvisation » (p. 323). La dimension politique de l'improvisation réside donc dans sa capacité à remettre en cause l'exclusivité d'une petite sphère de professionnels et d'experts seuls habilités à pratiquer l'expérimentation

musicale, investissant des nouveaux espaces et brouillant les catégories normatives de compositeur, d'interprète et d'auditeur. La pratique de l'improvisation octroie à « n'importe qui » le pouvoir de créer de la musique à partir de presque n'importe quelle source sonore, déplaçant ainsi les frontières entre professionnalisme et amateurisme et reconfigurant de façon égalitaire la création collective. Autonomie et émancipation seraient les points de partage entre politique et pratique de l'improvisation libre.

- 6 La force et les limites de ce cadre théorique constituent aussi ceux de l'ouvrage. Si la théorie de Rancière est pertinente pour penser l'événement en tant que moment d'émancipation qui entraîne une reconfiguration du sensible, elle peine à analyser les nouveaux rapports de pouvoir ou les nouvelles hégémonies mis en place après cet événement. De la même façon, l'ouvrage n'aborde que très indirectement le rôle de la pratique de l'improvisation libre dans les mouvements d'émancipation politique des années 1960 ou dans les transformations effectives des normes et des conventions musicales au sein de la tradition savante occidentale. De même, le lecteur reste sur sa faim concernant des témoignages d'autres acteurs, par exemple des improvisateurs non professionnels, qui ont pris part aux projets d'expérimentation musicale des groupes en question. Néanmoins, l'ouvrage propose une base solide et pertinente pour interroger la dimension politique de toute musique, non seulement dans sa confrontation avec les formes et les langages musicaux de son époque, mais aussi avec le dispositif du concert et les rapports de pouvoir inhérents à l'acte musical.