

Volume !

La revue des musiques populaires

11 : 2 | 2015

Varia

Recensions

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

CLÉMENT CANONNE

p. 175-178

Référence(s) :

Matthieu Saladin, *Esthétique de l'improvisation libre. Expérimentation musicale et politique*, Dijon, Les Presses du Réel, 2014

Entrées d'index

Genre musical : expérimentale / experimental music, improvisée / improvised music

Texte intégral



Afficher l'image

- 1 **L'OUVRAGE DE MATTHIEU** Saladin est une contribution importante au champ aujourd'hui très dynamique des études sur l'improvisation (voir Lewis & Piekut, 2015). À travers trois collectifs ayant occupé une place essentielle dans le développement des musiques improvisées au tournant des années 1970 – l'AMM, le Spontaneous Music Ensemble (SME) et le Musica Elettronica Viva (MEV) – l'auteur entreprend d'analyser l'esthétique sous-jacente à la pratique alors émergente de l'improvisation dite « libre », mouvement qui occupe une place importante dans le champ des pratiques musicales contemporaines ; il vient ainsi éclairer une forme d'improvisation encore trop peu étudiée au sein d'une littérature portant plus volontiers sur le jazz ou le free jazz.
- 2 L'ouvrage, rédigé dans une langue précise et élégante qui en rend la lecture agréable, se divise en trois parties. Les trois premiers chapitres se concentrent, chacun à leur tour, sur un des groupes autour desquels s'articule l'analyse. En confrontant les aventures singulières d'AMM, de SME et de MEV, l'auteur fait ainsi apparaître clairement la *diversité* du monde de l'improvisation libre : diversité des parcours individuels (les musiciens de ces ensembles provenant tantôt de la musique savante contemporaine – comme Cornelius Cardew – tantôt du jazz – comme le batteur John Stevens ou le saxophoniste Evan Parker) et donc des influences musicales ; diversité des conceptions de l'improvisation, pensée tantôt dans son rapport à la forme (AMM), tantôt dans son rapport à l'écoute (SME), tantôt dans son rapport à la matière sonore (MEV) ; et surtout diversité des dispositifs d'improvisation expérimentés, du tout acoustique au tout électronique, du concert traditionnel aux performances collectives abolissant la frontière entre l'espace de la scène et l'espace du public, de l'improvisation « pure » à l'improvisation « incitée » par des ensembles de contraintes, de scripts ou de « rituels » préalablement élaborés.
- 3 Cette diversité n'empêche évidemment pas l'émergence d'un certain nombre de questionnements communs. Dans les chapitres 4 à 6, qui constituent à bien des égards le cœur de l'ouvrage, l'auteur se livre donc à un passionnant travail d'élaboration théorique, visant à expliciter les aspects centraux de la pratique de l'improvisation libre. À bien des égards, l'improvisation libre apparaît comme porteuse d'une contre-esthétique, tant ses catégories semblent construites en opposition avec celles de la composition savante, telles qu'elles se sont cristallisées au début du XIX^e siècle (voir Goehr, 2007). Matthieu Saladin examine ainsi tour à tour :
 1. La dimension *processuelle* de l'improvisation libre, qui conduit les improvisateurs à refuser de considérer le produit musical de leur activité comme un objet autonome, stable et achevé, mais au contraire à le penser comme partie d'un « processus évolutif continu » (Raymond, 1980 : 172) ;
 2. La dimension *non-idiomatique* de l'improvisation libre, celle-ci étant, selon le guitariste Derek Bailey, « abordée et recherchée pour elle-même, et non comme expression virtuose au sein d'un genre musical auquel elle se rapporte » (162) ;
 3. La dimension *éthique* de l'improvisation libre, les « pratiques de liberté » qu'elle recèle s'accompagnant d'un nécessaire travail sur soi qui prend autant

la forme de contraintes formelles que de véritables règles de conduite ;

4. La dimension *collective* de l'improvisation libre, à la fois « condition préalable » de cette pratique – garantissant l'imprévisibilité du processus d'improvisation – moteur d'invention et de renouvellement constants, et « l'un de ses principaux buts » (203), l'exploration d'une musique authentiquement polyphonique requérant « l'expérimentation de nouvelles formes sociales de création » et « l'abandon de la primauté accordée à l'individu sur le collectif » (205) ;

5. La dimension *expérimentale* de l'improvisation libre, notamment dans sa recherche de dispositifs favorisant le surgissement de l'imprévisible : intégration des accidents et autres « erreurs » au sein du processus de création ; utilisation d'instruments préparés, de dispositifs électroacoustiques ou de techniques instrumentales partiellement incontrôlables ; et, plus généralement, « indexation topique » de l'improvisation (261), toujours ouverte aux affordances d'action tirées de l'environnement dans lequel elle s'inscrit.

4 Les deux derniers chapitres proposent quant à eux une réflexion sur la dimension politique de l'improvisation libre. Au-delà du contexte socio-politique de la fin des années 1960, véritable condition historique de possibilité de la pratique de l'improvisation libre (qui répond assurément aux mouvements de contestation de l'époque), au-delà de l'engagement politique effectif de certains musiciens comme Cornelius Cardew ou Keith Rowe, tout l'intérêt du propos de Matthieu Saladin est de montrer, en s'appuyant sur la philosophie de Jacques Rancière, que c'est la pratique même de l'improvisation libre qui est intrinsèquement politique, « dans l'incessante réaffirmation des présupposés démocratiques, égalitaires et critiques qui fondent l'improvisation – de l'absence de hiérarchie entre les individus à celle de ses matériaux – mais aussi dans son attention topique, son entreprise nécessairement collective, l'élaboration des pratiques de liberté ou encore son rapport singulier aux règles » (332) ; il y a en effet quelque chose de fondamentalement politique dans l'action de ces musiciens qui tentent d'atteindre une certaine communauté d'intentions par le biais d'échanges sonores et d'interactions musicales, bien souvent sur fond d'hétérogénéité intentionnelle, voire de dissensus esthétique (voir Canonne, 2012).

5 Il faut encore souligner la finesse et la hauteur de vue du propos de Matthieu Saladin tout au long de son ouvrage, qui inscrit la discussion dans un cadre conceptuel très riche qui contribue à faire de l'improvisation un objet de réflexion important non seulement pour l'esthétique musicale mais encore pour les sciences humaines dans leur ensemble. Loin du dithyrambe auquel s'apparente parfois le discours sur l'improvisation libre (voir par exemple Fischlin, Heble & Lipsitz, 2013), l'auteur ne cherche ici aucunement à masquer les tensions ou les contradictions qui peuvent sous-tendre la démarche de ces improvisateurs.

6 Le seul regret que l'on pourrait avoir, du moins du point de vue musicologique, c'est que la musique elle-même reste finalement au second plan, toujours vue au prisme du discours de ses acteurs (on peut d'ailleurs noter qu'un grand nombre de citations sont extraites de textes de Frederic Rzewski ou Cornelius Cardew, tous deux compositeurs de formation, ce qui n'est sans doute pas sans conséquence sur la manière dont ceux-ci se représentent la pratique de l'improvisation libre en grande partie *contre* la composition et les valeurs qui lui sont associées). On aurait aimé voir comment cette esthétique s'incarne dans l'effectivité du processus musical, comment les catégories proposées par l'auteur se trouvent mises en jeu dans le temps de la performance elle-même. Mais cette remarque n'entache en rien l'importance du travail effectué par Matthieu Saladin, qui constitue assurément un des premiers ouvrages à documenter aussi précisément la pratique des collectifs fondateurs du mouvement de l'improvisation libre tout en situant cette pratique dans un cadre

esthétique fécond ; et ce n'est pas le moindre de ses mérites que d'ouvrir ainsi de nouvelles pistes pour la musicologie de l'improvisation.

Bibliographie

CANONNE Clément (2012), « Improvisation collective libre et processus de création musicale : création et créativité au prisme de la coordination », *Revue de Musicologie*, vol. 98/1, p. 107-148.

FISCHLIN Daniel, HEBLE Ajay & LIPSITZ George (2013), *The Fierce Urgency of Now: Improvisation, Rights and the Ethics of Cocreation*, Durham, Duke University Press.

GOEHR Lydia (2007), *The Imaginary Museum of Musical Works*, Oxford, Oxford University Press.

LEWIS George, PIEKUT Benjamin (eds) (2015), *Oxford Handbook of Critical Improvisation Studies*, Oxford, Oxford University Press.

RAYMOND Jean-François (de) (1980), *L'improvisation. Contribution à la philosophie de l'action*, Paris, Vrin.

Pour citer cet article

Référence papier

Clément Canonne, « Matthieu SALADIN, *Esthétique de l'improvisation libre. Expérimentation musicale et politique* », *Volume !*, 11 : 2 | 2015, 175-178.

Référence électronique

Clément Canonne, « Matthieu SALADIN, *Esthétique de l'improvisation libre. Expérimentation musicale et politique* », *Volume !* [En ligne], 11 : 2 | 2015, mis en ligne le 15 juin 2015, consulté le 19 juin 2015. URL : <http://volume.revues.org/4510>

Auteur

Clément Canonne

Clément CANONNE est Maître de Conférences en Musicologie à l'Université de Bourgogne. Ses travaux portent essentiellement sur les pratiques contemporaines de l'improvisation, abordées d'un point de vue pluri-disciplinaire (publications dans la *Revue de Musicologie*, *Psychology of Music*, *Perspectives of New Music*, *Critical Studies in Improvisation*, etc.). Il s'intéresse également à la philosophie de la musique : il a traduit et commenté une sélection d'essais de Jerrold Levinson (Vrin, 2015) et travaille en ce moment à un livre sur la philosophie de l'improvisation.

mail

Droits d'auteur

L'auteur & les Éd. Mélanie Seteun