

**VOLUME!**

## Volume !

La revue des musiques populaires

11 : 2 | 2015

Varia

---

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

Clément Canonne

---



### Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/volume/4510>

DOI : 10.4000/volume.4510

ISSN : 1950-568X

### Éditeur

Association Mélanie Seteun

### Édition imprimée

Date de publication : 15 juin 2015

Pagination : 175-178

ISBN : 978-2-913169-37-1

ISSN : 1634-5495

### 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 09 mai 2021. URL : <http://journals.openedition.org/volume/4510> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/volume.4510>

---

L'auteur & les Éd. Mélanie Seteun

## Pop-Rock Music: Aesthetic Cosmopolitanism in Late Modernity

ments, performance styles, or production techniques derived from Anglo-American records. Moreover, by reducing all of the global music he discusses to a single category, he erases its many local and national differences and the particular cultural meanings it has in different times and places.

For example, the effect of treating Anglo-American music since the 1950s as “pop-rock” is to deny its cultural significance in its original space. This is in part, I think, an explicit element of Regev’s agenda, as he wants to qualify the association of rock with oppositional politics. He acknowledges the connection in certain instances, but not generally, and especially not in the U.S. of the 1950s or 1960s. Part of the problem here is that the term “oppositional” is both vague and overly specific. It

can mean on the one hand almost any variance with cultural norms, while on the other hand it means tending toward the revolution. Rock music was almost never oppositional in that second sense, but it did contribute significantly to the redefining of social norms in the U.S. Whether it has this role other places can only be assessed on a case by case basis, a task clearly beyond the scope of Regev’s book. Nevertheless, *Pop-Rock Music* is a book well worth serious engagement.

David SHUMWAY

### Bibliography

HOBBSAWM Eric & RANGER Terence (eds.) (1983), *The Invention of Tradition*, Cambridge, Cambridge University Press.

---

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

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.

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.

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'impro-

visation 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 XIXe 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) ;

## Esthétique de l'improvisation libre...

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.

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).

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.

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.

Clément CANONNE

### Bibliography

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.

---

### Richard Osborne, *Vinyl: A History of the Analogue Record*, Farnham, Ashgate, 2012.

If one were to try to summarize Richard Osborne's *Vinyl: A History of the Analogue Record*, we might describe it as an endeavour to discover what makes the vinyl disc record such a key medium in the determination of twentieth-century music by sound recording. As the author makes clear from the outset:

"Although vinyl lost its status as Britain's leading albums format as long ago as 1985 and thus looked set for a permanent decline, sales of vinyl LPs rose year on year by 43.7 per cent in 2011. In the US the success of the format was better still [...] And yet this wasn't the first of vinyl's revivals [...] Why is it that we can't let go of the vinyl record? This book is part of this phenomenon but it is also an attempt to explain it" (1-2).

To do so, Osborne uses what I think is a truly brilliant idea: he takes the features that define the vinyl disc as a sound reproduction, a sound storage or a distribution medium (the groove, the disc shape, the paper record label, etc.) and he uses them as so many points of entry into the history of recorded music.

As an example, Chapter 1 ("The Groove") focuses on the development of sound recording technologies. Osborne begins by mentioning early inventions such as Edouard-Léon Scott de Martinville's 1856 Phonograph, noting that such machines only aimed at representing sound *visually*. Then he observes that it was actually Edison's "considering the mechanical reproduction, rather than the transcrip-