

Université Libre de Bruxelles

2005-2006 (seconde session)

DUBOIS Constantin

Mémoire de fin d'études : DEA interuniversitaire en esthétique et philosophie de l'art
(faculté de philosophie)

Dirigé par M.Lenain

L'improvisation musicale au 20^{ème} siècle

SOMMAIRE

Introduction.	p.3
1.Du jazz au free jazz.	P.5
2.John Cage et les compositeurs contemporains.	p.12
3.De l'improvisation libre à l'improvisation expérimentale.	p.17
Conclusion.	p.27
Appendice.	p.29
Bibliographie.	p.37

Pour l'ensemble des pratiques artistiques, et des domaines artistiques conventionnellement distingués, le 20^{ème} siècle fut un moment de rupture et l'occasion de profonds changements, de libérations, qui ont souvent pris l'apparence de fragilisations. Si c'est surtout dans les pratiques plastiques que ces ruptures furent les plus manifestes et, en tous cas, les plus discutées, que ce soit en peinture (à commencer par l'abstraction), en sculpture (ready-made, minimalisme...) ou dans de nouvelles pratiques (performances, happening), la musique elle aussi fut le théâtre de nombreuses tentatives nouvelles, et de ruptures très franches, du moins en ce qui concerne les civilisations occidentales.

Or si l'on porte un regard curieux sur la pratique musicale contemporaine - celle des deux décennies précédant et suivant le nouveau siècle - seuls des principes de discrimination empêcheraient de constater une concentration de projets, d'ensembles, d'expériences musicales traversés par l'improvisation de façon plus ou moins fondamentale. Qu'il suffise de citer les noms d'une journée d'ensembles américains parfaitement libres comme Pelt, Tarentel, Sunburned Hand of the Man... ou d'individus improvisateurs totalement affranchis des genres tels que Robert Horton, Neil Campbell, Matthew Bower... Un monde musical où, pour terminer, improvisation et expérimentation se retrouvent finement liés. Comment en est-on arrivé là ? C'est la question à laquelle ce mémoire cherchera à répondre, d'abord en essayant de dégager des raisons musicales historiques, puis l'évolution qui a mené jusqu'à la scène musicale actuelle.

L'objectif ici sera d'abord de reparcourir l'ensemble des événements musicaux du siècle passé, en fonction d'un facteur : celui de l'improvisation, qu'on définira de façon lâche comme une forme de création musicale immédiate, sans médiation de la notation, et reposant sur la spontanéité des musiciens. Sur la base de l'hypothèse que l'improvisation, comme pratique ou élément de la pratique musicale, traverse tout le siècle, et constitue peut-être le point commun à des musiques aussi radicalement différentes que, par exemple, le jazz, le minimalisme, ou la *noise music*, nous tenterons donc un nouveau tracé de l'histoire musicale du 20^{ème} siècle : ce sera notre premier objectif.

Le second versant de notre réflexion portera plus nettement sur la notion d'improvisation elle-même. En effet, il suffirait peut-être de dire que si l'improvisation est commune à toutes sortes de pratiques musicales différentes, c'est qu'elle constitue un fond commun, un dénominateur fondamental de la pratique

musicale, le terme le plus général de la définition de la musique. Si c'est certainement en partie le cas, et constitue néanmoins un problème et une rupture après plusieurs siècles d'empire de la notation en Occident, il y aura également plus à voir. C'est au cœur même de l'improvisation en tant que telle que vont se produire des changements. Pas question donc de marcher sur les plates-bandes des rares éléments de bibliographie préexistants sur le sujet. Là où, par exemple, le livre de Derek Bailey¹, certainement l'un des plus documentés sur le sujet, s'attache avant tout à définir l'improvisation et à en distinguer les différentes composantes suivant le genre musical concerné, et ce indépendamment (autant que possible) de leur contexte et évolution historique, il sera ici plutôt question de tracer un parcours, de découvrir une historicité, et de montrer les mutations subies par la pratique de l'improvisation, par ses composantes et ses relations aux autres formes de pratiques musicales. Ce sera donc *une* histoire du 20^{ème} siècle, et pas l'histoire du siècle lui-même. Pas question non plus, donc, de prétendre à l'exhaustivité. Des noms majeurs dans le siècle musical ne seront pas mentionnés, parce qu'ils ne furent pas acteurs dans les mutations de l'improvisation. Plus encore, nous serons voués à transcender les genres, l'improvisation comme force musicale fondamentale leur restant insensible. Et par dessus-tout, nous resterons étrangers aux hiérarchisations.

Nous suivrons un parcours en deux temps, marqué par deux événements musicaux majeurs : la pièce « silencieuse » de John Cage, en 1952, *4'33*, comme symbole de l'ensemble de l'œuvre du compositeur plasticien ; et l'enregistrement du groupe mené par Ornette Coleman, en 1960 : *Free Jazz*. Auparavant, dans la première partie du siècle, ce sont surtout les développements du jazz qui nous intéresseront, comme progression vers la rupture free jazz et la naissance d'une nouvelle improvisation. Dans la seconde moitié du siècle, jusqu'à nos jours, ce seront les fruits de cette maturation qui nous intéresseront, jusqu'aux artistes dont nous parlions plus haut.

Ce mémoire n'apparaîtra peut-être pas comme philosophiquement très technique, mais c'est, il nous semble, une conséquence de notre sujet, qui n'exclurait évidemment pas un regard plus théorique, mais exige d'abord de connaître la pratique réelle.

¹ Derek Bailey, *Improvisation, its nature and practice in music*, Da Capo Press, 1992, USA.

1. Du Jazz au Free Jazz.



Charlie Parker (photo William Gottlieb).

Quand on parle de musique improvisée au 20^{ème} siècle, le jazz apparaît comme la seule réponse, la meilleure réponse. Né avec le siècle, il a évolué avec lui, profondément ancré socialement et politiquement et surtout, un principe sera commun à toutes ses formes : l'improvisation.

Mais la définition même du jazz n'est pas réellement fermée. Ce n'est, en fait, pas vraiment l'improvisation qui définit un ensemble de musiciens comme un ensemble de jazz. C'est, peut-être plus adéquatement, le swing, ce balancement rythmique. Mais prendre l'un ou l'autre comme critère du jazz va entraîner certaines exclusions gênantes. D'abord, Lucien Malson souligne, dans son *Histoire du jazz*, que cette musique n'a pas introduit l'improvisation dans la musique Occidentale comme une pure et simple nouveauté. Il s'agit plutôt d'une réintroduction. « *Aujourd'hui même, une tradition, chez les organistes, veut toujours l'invention spontanée. Ainsi, l'improvisation jazziste, qu'elle soit paraphrastique ou commentatrice, n'apporte-t-elle point de nouveauté dans son idée. Ainsi lorsqu'elle se fige en variation continue – cela est fréquent – ou qu'elle s'efface au profit de l'exécution d'un texte – cela n'est pas moins rare -, le jazz survit-il sans danger.*² » Il est bien évident que le jazz n'a pas inventé l'improvisation, et comme l'imagine Derek Bailey, les premières

² Lucien Malson, *Histoire du jazz et de la musique afro-américaine*, Le jazz et la musique européenne, p10 (édition illustrée).

tentatives musicales de l'humanité elles-mêmes purent difficilement ne pas avoir été improvisées³.

Le rôle le plus général du jazz dans l'histoire de l'improvisation au 20^{ème} siècle fut de replacer celle-ci au premier plan, c'est-à-dire de redonner une légitimité et une indépendance créatrice au musicien lui-même, et à son rapport à l'instrument. « *[Jazz] reminded [Occidental music] that performing music and creating music are not necessarily separated activities and that, at its best, instrumental improvisation can achieve the highest levels of musical expression.*⁴ » C'est même ce rapport, cette question du talent du musicien, de la virtuosité de l'individu musicien qui va évoluer et amener le jazz à une forme de fin, qui se trouvera dans le free jazz.

Dans la première moitié du siècle, c'est le développement relativement tranquille d'un jazz rétrospectivement appelé conventionnel ou idiomatique. Bailey en fait une description transparente : « *The easiest way to distinguish between conventional jazz and its offshoots is to describe the improvisation in conventional jazz as being based on tunes in time. The simple mechanics are that the improvisation is derived from the melody, scales and arpeggios associated with a harmonic sequence of a set length played in regular time.*⁵ » L'improvisation pratiquée dans le jazz est donc l'exemple-type d'une improvisation idiomatique, évoluant à l'intérieur d'un langage propre qui, comme le souligne Bailey⁶, est déjà la ressource d'une infinie richesse.

Musique populaire aux Etats-Unis dans les années 1940, le jazz s'est ainsi développé autour de multiples figures d'instrumentistes qui, bien qu'enregistrant en groupes avec d'autres musiciens, apparaissent invariablement comme artiste principal sur les enregistrements ou lors des concerts. Le musicien étant indissociablement jumelé avec son instrument, il prouve ainsi une connaissance intime de celui-ci, s'inscrivant par là dans une certaine continuité avec l'enseignement classique de la musique en Occident (même le free jazz restera d'une certaine façon tributaire de cette caractéristique). Rapport qui se traduira d'ailleurs iconographiquement par certains des plus beaux portraits photographiques de

³ Derek Bailey, *Improvisation, its nature and practice in music*, part five, p83.

⁴ Derek Bailey, *Improvisation, its nature and practice in music*, part one, Jazz (1), p48.

⁵ Derek Bailey, *Improvisation, its nature and practice in music*, part one, Jazz (1), p48.

⁶ « *As the essentials of improvisation have very little to do with mechanics this type of description, as usual, gives absolutely no idea of how infinitely sophisticated this process can be.* » Derek Bailey, *Improvisation, its nature and practice in music*, part one, Jazz (1), p48.

musiciens. C'est le be-bop, comme forme de jazz née dans les années 1940, et développée durant les deux décennies suivantes, qui va amener cette forme de virtuosité à un paroxysme, faisant véritablement entrer l'improvisation jazz dans une idiomatique précise et le séparant par là d'une certaine accessibilité, d'une certaine spontanéité. On marque généralement la naissance du bop par des enregistrements réalisés par Charlie Parker (saxophone alto) et Dizzie Gillespie (trompette) à la fin de 1945. Le bop marque déjà une évolution dans le sens d'un certain retrait du swing, libérant ainsi légèrement la section rythmique : « *Une grande autonomie est laissée aux rythmiciens. La section d'accompagnement éclate : seules la contrebasse et la cymbale (voire la grosse caisse) marquent une pulsation régulière [le swing], le piano, la guitare et la caisse claire distribuant des signes de ponctuation avec beaucoup de liberté.*⁷ » Les enregistrements de Gillespie, Bird (Charlie Parker) et par la suite Coltrane témoigneront d'une volonté d'indépendance artistique par rapport à l'exigence populaire et économique qui étouffait le jazz dans les clubs⁸. Les musiciens vont laisser libre cours à leur virtuosité, d'une façon trop complexe pour pouvoir véritablement être acceptée immédiatement dans le cadre des clubs. Les rythmes s'accélèrent, les improvisations se complexifient : « *Dans Koko, c'est le sentiment de continuité qui prédomine, continuité générée par l'enchaînement presque ininterrompu de phrases improvisées basées sur une articulation rythmique en croches. Il semble d'ailleurs, à première vue, qu'il n'y ait d'autres interruptions que celles imposées par de nécessaires respirations. L'improvisation de Parker se déroule à une grande vitesse et témoigne d'un rapport au temps d'une extrême concentration.*⁹ »

Ce mouvement continuera de se développer parallèlement au free jazz, dans les années 1960, à travers le hard-bop, généralement dominé par John Coltrane. Il s'agit là certainement d'une des figures les plus marquantes de toute l'histoire du jazz, une virtuose tel qu'il n'en émergera plus vraiment de semblable par la suite. Il

⁷ Lucien Malson, *Histoire du jazz et de la musique afro-américaine, 1945-1948 : la révolution des boppers*, p113.

⁸ « *Les thèmes, exposés à l'unisson, connaissent, dans le be-bop, des réharmonisations audacieuses. L'un des principaux traits du nouveau langage consiste en un refus de la couleur et du dessin banal des airs à succès. Ces musiciens de jazz avaient vécu, depuis 1930, dans l'atmosphère du show business. Ils avaient accepté le monde de la « variété » qu'ils reniaient au jour le jour. Désormais, ils renoncent à ces connivences, à ces accointances.* »

Lucien Malson, *Histoire du jazz et de la musique afro-américaine, 1945-1948 : la révolution des boppers*, p113.

⁹ Jacques Aboucaya, Jean-Pierre Peyrebelle, *Du be-bop au free jazz, formes et techniques d'improvisation chez C.Parker, M.Davis et O.Coleman*, Presses universitaires du Mirail, amphi 7, Toulouse 2001, Le middle-jazz : 1930-1944, Analyse musicale: trois enregistrements de C.Parker, p36.

semble que le paroxysme de la technicité soit atteint chez ce saxophoniste : « *Coltrane s'exprime avec brio en démontrant une maîtrise incomparable du langage improvisé hard bop. Le point d'équilibre est fragile, toujours en passe d'être rompu [...] mais, sans une défaillance, le saxophoniste relève le défi. Enchaînant avec virtuosité les grilles d'improvisation, il passe systématiquement en revue les accords et les arpèges dans un inlassable tournoiement en renouvelant constamment leur dessin.*¹⁰ »

Or, si l'on cherche les racines de l'improvisation libre qui va suivre, il faut les chercher dans le free jazz, et non dans le hard-bop. On donne généralement pour acte de naissance du free jazz l'enregistrement du double quartette d'Ornette Coleman (saxophone alto), réalisé en 1960, et appelé *Free Jazz*. Le mouvement se développera par la suite avec de nombreux acteurs, d'abord fortement ancrés dans le jazz à l'origine (Eric Dolphy, Albert Ayler, Anthony Braxton, Archie Shepp, Cecil Taylor...) pour ensuite éclater, et rayonner dans toutes les musiques, laissant le jazz au repos. Car si le jazz dépasse l'improvisation, la réciproque est aussi vraie : l'improvisation renaît dans le jazz mais va le dépasser et en sortir. Qu'il suffise, d'abord, pour décrire le free jazz, qui va mettre l'improvisation au principe de sa musique, de rapporter l'enregistrement de *Free Jazz*, qui eut lieu en une seule prise, sans la moindre concertation préalable des huit musiciens quant au contenu concret de la pièce, et qui ne fut a posteriori divisé en deux parties que pour le salut du report sur vinyle. Notons au passage que l'une des particularités du jazz se situe bien là : dans ce rapport à l'enregistrement. Le jazz est certainement l'une des premières formes d'improvisation musicale à avoir été enregistré de façon systématique, ce qui rendit possible une complexification des improvisations. L'auditeur peut en effet, grâce à l'enregistrement, désormais faire retour sur la performance et n'est plus confiné à une probable première impression d'incompréhension ou de brouillon. Une improvisation enregistrée ne constitue donc pas un paradoxe complet, ou un pis-aller, et même si c'est pour l'instant encore de manière passive, la technologie entre ainsi déjà en rapport avec la musique improvisée. Rapport qu'elle viendra par la suite, nous le verrons, profondément enrichir et renouveler.

Vis-à-vis du jazz idiomatique, la principale caractéristique du free jazz se situe d'abord dans le renoncement à l'impératif du swing, ce balancement rythmique,

¹⁰ Jacques Aboucaya, Jean-Pierre Peyrebelle, *Du be-bop au free jazz, formes et techniques d'improvisation chez C.Parker, M.Davis et O.Coleman*, La décennie 50-60, Les circonstances, p76.

imposant la nécessité d'une constante présence sonore. Raison pour laquelle, d'ailleurs, est parfois préférée la dénomination de « New Thing » (terme contemporain à celui de free jazz) afin d'accentuer la rupture qui est ainsi provoquée avec le jazz. « *L'abandon de toute pulsation régulière lors de certaines œuvres du trio colemanien en 1965 [...] procède à une destruction du jazz lui-même au profit d'une « New Thing » qui est bien cette fois autre chose.*¹¹ » « *Le free jazz, ou plutôt les free jazz, car le mouvement est en réalité multiforme, accentue ces premières émancipations et en radicalise les effets. Aussi ne saurait-il être défini comme un nouveau style succédant au be-bop [...]. S'il revendique la réappropriation de tous les éléments fondateurs de la culture noire, le blues, le gospel, les fanfares, cette sorte de retour aux sources accompagne un désir de liberté totale, dans l'inspiration comme dans la forme, et passe par une remise en question systématique des règles instituées au fil du temps. Il s'agit bien d'un changement global d'attitude plus que d'une nouvelle façon d'aborder le jazz et de traiter la matière sonore.*¹² » L'une des conséquences est celle-ci : une dissolution de la hiérarchie habituelle dans les formations jazz : « *Le balancement régulier dévolu jusque là à la section rythmique éclate au profit d'une autonomie totale de chaque membre du groupe. La distinction entre solistes et accompagnateurs disparaît, la pratique d'improvisations collectives et spontanées accroissant le rôle égalitaire dévolu à chacun.*¹³ »

Il faut cependant faire valoir que l'appellation free jazz n'est pas totalement usurpée, car le mouvement ne va pas sans conserver certaines caractéristiques importantes de l'improvisation jazz. La virtuosité a toujours cours, peut-être même plus encore qu'auparavant, que ce soit dans les rythmes ou les vitesses d'exécution, ou encore dans la fusion du musicien avec son instrument qu'il n'est pas revenu au free jazz de dissoudre de façon significative (bien que certains commencent à se faire multi-instrumentistes, comme Eric Dolphy sur *Out to Lunch*, en 1964, qui joue du saxophone alto, de la flûte et de la clarinette basse, alors que les autres musiciens du quintette restent fidèles à leur instrument). Par là l'improvisation dans le free jazz reste encore basée sur une sorte de certificat de talent qui donne la largesse

¹¹ Lucien Malson, *Histoire du jazz et de la musique afro-américaine, 1960-1966 : quelques examens de conscience*, p172.

¹² Jacques Aboucaya, Jean-Pierre Peyrebelle, *Du be-bop au free jazz, formes et techniques d'improvisation chez C.Parker, M.Davis et O.Coleman*, Les années 1960 : le free jazz, p139.

¹³ Jacques Aboucaya, Jean-Pierre Peyrebelle, *Du be-bop au free jazz, formes et techniques d'improvisation chez C.Parker, M.Davis et O.Coleman*, Les années 1960 : le free jazz, p140.

nécessaire aux musiciens de choquer et surprendre son auditoire. Il est toujours nécessaire de faire confiance à la spontanéité du musicien comme celle d'un individu, quelque part, exceptionnel.

Une nouveauté significative apportée par le free jazz, en regard, est le fait que les ensembles commencent à prendre sens en tant que tels, et non plus seulement en tant que réunion de musiciens plus ou moins disparates. Si l'habitude de donner à l'ensemble le nom d'un musicien unique reste tenace, celui-ci ne joue plus le rôle d'un meneur (voire d'un dominateur). Ce n'est plus seulement l'improvisation d'un seul, ou de plusieurs solistes tour à tour, mais la production immédiate d'un ensemble où paradoxalement, c'est la liberté donnée à chacun d'improviser en permanence et à sa guise (sans cadre idiomatique) qui va être à l'origine de la naissance d'un son unitaire, homogène, qui trouve son intérêt dans la collision des sons disparates et leur rencontre, parfois accidentelle, parfois née d'une communication musicale entre les membres de l'ensemble.

Le free jazz introduit donc dans la pratique improvisatrice trois facteurs qui marqueront au fer rouge la musique de l'autre moitié du siècle : d'abord l'aménagement d'une place pour l'indétermination, comme nouveau facteur de vitalité, nouvel élément d'imprévu ; principe qui s'incarnera sous des formes diverses et variées (et donnera sens à l'usage des instrumentations électroniques). Ensuite, placer l'improvisation dans un esprit de liberté et de démocratisation qui avait déserté le jazz idiomatique. Ce n'est certainement pas par hasard si, après Coltrane, il n'y aura plus aucune figure aussi écrasante, ni si c'est dans le free jazz qu'apparaissent des ensembles désignés comme tels (Art Ensemble of Chicago, Jazz Composers Orchestra, New York Art Quartet). Le jazz idiomatique avait fini, en un sens, par étouffer l'improvisation en ne la rendant accessible qu'à quelques virtuoses exceptionnels et en condamnant le reste des musiciens à une sorte d'imitation, du moins à l'inscription dans un courant idiomatique. Cette libération introduite par le free jazz avait, à l'époque de son apparition, un ancrage politique indéniable qui s'est encore renforcé dans les années 1970. Le jazz restait alors la production de musiciens noirs américains, en majeure partie, et avait varié avec leur condition. Le free jazz marque donc une volonté révolutionnaire globale qui a largement été transmise dans ses descendances, notamment dans l'improvisation libre.

Enfin, le troisième facteur nouveau introduit par le free jazz est encore une fois une charnière pour la musique improvisée. Il s'agit du rapport bruit/son musical.

En acceptant et en faisant proliférer dans la musique des façons de jouer, de manipuler l'instrument, de façon non conventionnelle, le free jazz ne fait en un sens que développer un trait déjà fondamental du jazz à l'origine, c'est-à-dire l'usage de sons non-purs : « *A l'étudiant des conservatoires est donnée la notion de note exacte et du son simple, notion que le jazzman tend à ignorer. Ainsi, la façon d'utiliser l'instrument se trouve-t-elle modifiée au point que s'ouvre devant nous un nouvel univers sonore acoustique.*¹⁴ » « *Ce qui était accident, exception, devient une nouvelle possibilité sonore : les sifflements d'anche (gommés hier des enregistrements de Charlie Parker en tant que défauts ou erreur) sont acceptés, valorisés comme parties intégrantes du discours ; les effets de souffle, les bruits considérés jusqu'alors comme parasites de la pureté sonore sont exploités, travaillés ; un ailleurs (registres suraigus, bruits « incongrus », choc des clés du saxophone, etc.) du champ d'action habituel est sans cesse sollicité ; les cordes du piano sont frappées directement (sans passer par l'intermédiaire du clavier), celles de la contrebasse vibrent sous les coups d'archet... Les sons, affirme Ayler, deviennent plus importants que les notes, et le musicien semble se moquer désormais qu'elles soient (jugées) « bonnes » ou « mauvaises ». Cris, bruits, chocs, grognements, grincements : tous les effets infra-musicaux participent du discours de l'improvisateur.*¹⁵ » Si cette description est assez extrême et relève presque déjà de l'improvisation libre plus que du free jazz, elle donne une bonne idée de la liberté que ce dernier a gagnée. Cette tendance est ainsi accentuée d'une façon telle que le jazz ne peut plus complètement le supporter. Il va donc y avoir un éclatement de l'improvisation hors du jazz, celle-ci ressurgissant en tant que telle, nue, hors du cadre du jazz, pour être réinjectée dans d'autres genres, ou tenter d'exister par elle-même.

L'évolution de l'improvisation, c'est donc pour la majeure partie de la première moitié du siècle, l'évolution du jazz. C'est le jazz et son rapport fondamental à l'improvisation qui va redonner ses lettres de noblesse à celle-ci en occident. Mais il évolue d'une telle façon que l'improvisation se trouve partiellement étouffée, pour renaître dans le free jazz avec une telle force qu'elle va jaillir hors du jazz et rayonner dans d'autres mondes musicaux. Il ouvre en tout cas l'improvisation à trois

¹⁴ Lucien Malson, *Histoire du jazz et de la musique afro-américaine*, Le jazz et la musique européenne, p13.

¹⁵ Philippe Carles et Jean-Louis Comolli, *Free jazz, Black power*, 1971, Folio Gallimard, Contradictions du jazz en liberté, Fragments de free, p374.

principes : le démocratisation, l'accessibilité ; l'indétermination, l'abandon de la prétention à la maîtrise du son et l'accueil d'évènements de hasard et d'effets de rencontres ; les techniques de jeu étendues, l'accueil du bruit, du son « non musical. » Autant de principes qui sont, au même moment, également préparés par le travail de John Cage.

2. John Cage et les compositeurs contemporains.



La partition de 4'33 par John Cage.

Même au sein des autres compositeurs avant-gardistes du 20^{ème} siècle, John Cage occupe une place à part, par l'événement que constitue son œuvre, et la rupture qu'elle consomme : rupture avec le monde musical culturel, et fusion avec le monde sonore extra-musical. Les travaux de Cage introduisent la musique à une ouverture sur le monde sonore que même le free jazz aurait eu des difficultés à réaliser complètement.

Cage compte parmi les compositeurs tentés, au 20^{ème} siècle, par une table rase. Il va mettre en parfaite lumière, par sa radicalité et son innocence face aux conventions musicales, la possibilité d'un usage musical de l'ensemble du monde sonore ; il va donner une légitimité, qui sera fondamentale pour l'émancipation de l'improvisation, à l'accident, au hasard, à l'indéterminé, à la rencontre, au bruit, à l'environnement.

La pièce la plus célèbre de Cage est probablement *4'33 (pour n'importe quel instrument)*, qui date de 1952. Elle est exécutée par un ami de Cage, le pianiste David Tudor, dans un espace de concert de musique « savante ». La pièce se divise en trois parties, de durées différentes, au cours desquelles l'interprète ne fait littéralement rien, si ce n'est, dans le cas de cette première interprétation, ouvrir et

fermer le couvercle du clavier du piano afin de signaler une étape dans les trois parties. *4'33* peut être facilement considérée comme représentative des traits fondamentaux de l'œuvre de Cage dans le domaine musical, parce qu'elle illustre déjà le double rôle que celle-ci va jouer dans l'histoire de l'art. C'est d'abord une subversion joyeuse et légère, d'un ensemble extrêmement lourd de conventions artistiques et sociales, qui pèsent sur le monde musical depuis trois siècles : « *C'est avec Cage [...] seulement qu'apparaît la véritable subversion de l'art pour l'art – la remise en question de l'ordre social, le caractère rationnel de la construction musicale, le sens sacré du son, tout le rituel de la musique de concert.*¹⁶ » Et dans le même temps, c'est une ouverture totale sur le monde sonore, une véritable renaissance de l'écoute. Le but principal de *4'33* était en effet, non pas de produire une pièce musicale silencieuse ou vide, mais en quelque sorte de prouver que cela est justement impossible, puisque bien évidemment, pendant l'interprétation de Tudor, ce furent les sons ambiants qui prirent le « devant sonore » de la scène : « *Une musique provient de l'ambiance que crée la « performance » : le bruit de l'air conditionné, les programmes que l'on feuillette, le raclement des pieds, les rires du public, etc.*¹⁷ » L'indétermination et le bruit : les deux éléments fondamentaux de la recherche cagienne sont là.

Ainsi, *4'33* occupe en quelque sorte, dans le monde musical ou de la recherche sonore, la même place que celle de la *Fontaine* de Duchamp dans le monde des arts plastiques, avec qui Cage se voyait d'ailleurs des affinités, ne serait que dans le geste de récupération d'éléments préexistants pour les installer dans un contexte artistique.

Ainsi, ce sont ces sons ambiants qui intéressent Cage. A la question posée par Jean-Yves Bosseur en 1970 : « *Que représente le silence pour vous ?* » Il répondait : « *Tous les sons que je ne détermine pas. Ecoutez. Vous entendez des bruits de machines dans la cour, et ces voix ! Eh bien, c'est comme ça que je fais ma musique. J'écoute la nature même du son ; d'ailleurs, n'importe lequel de ces sons que vous percevez çà et là est aussi intéressant que tout la musique que j'ai pu écrire.*¹⁸ » L'ensemble de l'œuvre de Cage va donc se caractériser par une ouverture

¹⁶ Jean-Noël von der Weid, *La musique du 20^{ème} siècle*, Pluriel Référence, 1992, Musiques expérimentales, Le son du silence, p219.

¹⁷ Jean-Noël von der Weid, *La musique du 20^{ème} siècle*, Le son du silence, p219.

¹⁸ Jean-Yves Bosseur, *John Cage, suivi d'entretiens avec Daniel Caux et Jean-Yves Bosseur*, seconde édition augmentée, Minerve, 1993-2000, entretien à Paris en juin 1970 avec Jean-Yves Bosseur, p155.

fondamentale de la musique à l'ensemble des sons existants, ou possiblement existants, qu'ils soient produits par des instruments de façon conventionnelle ou détournés de leur usage, ou par des objets ou des phénomènes a-musicaux, naturels ou électr(on)iques. C'est d'abord un coup fatal porté au rapport musicien/instrument, dont l'essentielle virtuosité, conservée jusque dans le free jazz, va se voir tomber de son piédestal. Même si l'œuvre reste dans ce cas partiellement conceptuelle, Tudor n'avait plus besoin de la moindre virtuosité pour exécuter *4'33*, juste de la témérité de s'exposer aux réclamations de l'audience. Les fruits de cette attitude seront immense, ne serait-ce qu'au sein de la pratique improvisatrice. Même avec Cage, qui reste quasiment toujours dans la position du compositeur, fournissant un texte à interpréter au musicien, ce texte, la partition, deviendra bientôt un ensemble de signes qui interroge l'interprète plus qu'il ne lui donne des ordres.

Cette recherche, Cage va la baser principalement sur des procédés d'indétermination et de chance (jet de dés, par exemple, mais aussi beaucoup d'autres plus élaborés, notamment sur le livre zen *I Ching*), que ce soit au niveau de la composition ou de l'interprétation, puisque les informations fournies aux musiciens ne sont plus objectivement interprétables. Ce sera là un événement majeur pour l'histoire de l'improvisation, puisque c'est à ce moment que vont commencer à se rejoindre improvisation et expérimentation. En effet, dans le jazz et avant Cage, les deux étaient tout aussi étrangers qu'ils seront indissociables par la suite. C'est pourquoi Earle Brown, compositeur attaché à faire pratiquer l'improvisation à ses interprètes, peut affirmer que Cage reste étranger à l'improvisation : « [...] *I am vehemently against considering improvisation as chance music... Cage was literally flipping coins to decide which sound event was to follow which sound event and that was to remove his choice, his sense of choice, and it was also not to allow the musician to have any choice either [...]*.¹⁹ » Brown n'a pas tort : Cage cherchait notamment par ces procédés à évacuer sa psychologie personnelle de ses pièces. Mais c'est que le retrait de l'importance du choix personnel ne coïncide pas forcément avec le retrait de l'improvisation, mais plutôt avec celui de la virtuosité qui a bien lieu dans l'improvisation post-free jazz. C'est que l'improvisation classique reste étrangère à l'expérimentation : « *One of the things which quickly becomes apparent in any improvising is that one spends very little time looking for « new » things to play. The instinctive choice as well as the calculated choice is usually for tried material.*

¹⁹ Derek Bailey, *Improvisation, its nature and practice in music*, part four, The Composer, p60.

*Improvisation is hardly ever deliberately experimental.*²⁰ » Or expérimentation et improvisation ne peuvent être expurgées qu'ensemble du travail de Cage : « *Pour ma part, je voudrais approcher l'improvisation; les dernières pièces que j'ai écrites sont deux improvisations. Pourtant, ce que je n'aime pas dans l'improvisation, c'est la dépendance vis-à-vis des sentiments et des idées. Ce qui n'empêche pas que nous ayons besoin de l'improvisation, dans la mesure où elle nous permet de faire des découvertes au lieu d'en rester aux discours connus. Et c'est ce que j'essaie de trouver. [...] Mon autre idée, c'est celle d'une improvisation disciplinée, susceptible de provoquer des découvertes.*²¹ » Cage n'est donc pas étranger à la distinction entre indétermination, improvisation et expérimentation. C'est même un des ses objectifs que de mettre les trois en prise commune, ce qui sera, réalisé par l'improvisation expérimentale contemporaine que nous considérerons en dernier lieu. Cela signifiera une chose que le jazz n'aurait su nous (ré)apprendre : que l'improvisation n'est pas nécessairement uniquement idiomatique et peut-être libre, alors, elle est susceptible de devenir expérimentale. Mais avant cela, il faudra aussi apprendre certaines choses de l'improvisation libre.

Notamment, et ce sera fondamental pour la suite, Cage montrera que les instruments élect(ron)iques, et les procédés d'enregistrement peuvent également constituer une féconde source d'accidents et d'imprévu. Les premiers usages de l'électronique allaient naturellement dans le sens contraire, attirés par le contrôle quasi-absolu mis ainsi à disposition du compositeur. Et comme le souligne Bailey, c'était déjà une sorte de libération négative : « *I would have thought that to give the performer more space was a particularly apt thing to do since the introduction of electronic music, which actually does give a composer the chance to realise his compositions absolutely accurately. The availability of this technology seems to set the performer apart in a way – release him. If you want complete discipline – absolute accuracy – your best field would be electronic, perhaps.*²² » L'usage contraire qu'en fera Cage permettra d'introduire de même les procédés et processus élect(ron)iques dans l'improvisation, par l'usage de postes de radio par exemple, dont

²⁰ Derek Bailey, *Improvisation, its nature and practice in music*, part four, The Composer, in practice (1), p73.

²¹ Jean-Yves Bosseur, *John Cage, suivi d'entretiens avec Daniel Caux et Jean-Yves Bosseur*, entretien à Paris le 26 janvier 1986 avec Daniel Caux, p187.

²² Derek Bailey, *Improvisation, its nature and practice in music*, part four, The Composer, p64.

par définition ce qu'ils produiront lors de l'exécution est très difficilement prévisible au moment de la composition.

La conséquence la plus générale de l'œuvre de Cage sera dans une remise en prise de la pratique musicale sur la vie quotidienne, non séparée de l'environnement, ne supposant pas nécessairement un idiome transcendant mais plutôt la création d'un univers sonore. Cela signifiera ce que Cage lui-même n'a pas vraiment fait, c'est-à-dire un nouveau mariage du musicien et de sa musique. La nouvelle génération d'improvisateurs va constituer une véritable constellation d'univers musicaux sans véritable structure théorique, comme prolongements de l'expérience personnelle des musiciens, c'est-à-dire les hasards et les rencontres de celle-ci.

Les premiers successeurs immédiats de Cage se situent dans le minimalisme : ce seront Terry Riley, Steve Reich, John Cale, La Monte Young. Mais ils en retiendront surtout l'attention de l'écoute plutôt que le recul du contrôle. Néanmoins, ce sera là encore le germe d'une grande partie de la musique expérimentale actuelle, en ce qui concerne le rythme. Ce sera, en un sens, avec les *drones* (bourdons, note unique tenue pendant une longue durée) de La Monte Young, la fin de l'hégémonie d'une conception du rythme qui ne savait tirer profit du silence et de l'immobilité, et qui connut son heure de gloire dans le jazz, jusqu'à l'excès dans le free jazz. Ce minimalisme montrera que l'improvisation peut exister hors de l'empire d'un débit de notes frénétique, tel qu'il constituera la dernière barrière de l'improvisation libre, et sera levée chez les musiciens de la génération suivante, nos contemporains.

En France, Pierre Schaeffer, Pierre Henry et Luc Ferrari seront, à partir des années 1970, les fers de lance de la musique concrète, qui prend pour argent comptant l'ouverture aux sons non musicaux et qui influencera également énormément les improvisateurs des années 1990. Notamment, la redécouverte par Schaeffer de la notion grecque d'acousmatique, désignant l'écoute pure, non reliée ni reliée à une cause visible, et donc détachée de la question de la source, d'un auteur ou d'une manipulation. Notion qui va faire exploser le champ musical hors d'une instrumentation qu'on est rétrospectivement tenté de considérer comme particulièrement ténue – et qui est bien sûr également liée à la prolifération de la musique enregistrée et d'une sorte de l'écoute musicale moderne : celle d'enregistrement hors de la présence de musiciens. Autre découverte de la musique

concrète, celle du « sillon fermé », qui annonce l'usage improvisationnel de la technologie électronique. Il s'agit d'un phénomène d'erreur de passage (ou de rayure) d'un disque vinyle, qui « *referme un fragment enregistré sur lui-même [...], créant ainsi un phénomène périodique prélevé, au hasard ou de façon préméditée, dans la continuité d'un événement sonore quelconque et pouvant le répéter indéfiniment.*²³ » Le sillon fermé constituera une sorte un exemple-type dans le discours de Pierre Schaeffer.

²³ Michel Chion, *Guide des objets sonores, Pierre Schaeffer et la recherche musicale*, Bibliothèque de recherche musicale, Buchet/Chastel, Paris, 1983, I. A la recherche de l'objet sonore, A. La révélation acousmatique, 2. Sillon, fermé/cloche coupée, p20.

3. De l'improvisation libre à l'improvisation expérimentale.



Birchville Cat Motel en concert.

Le free jazz bascule définitivement hors du jazz avec l'apparition des techniques de jeu étendues, qui vont très rapidement donner naissance à ce que l'on appellera improvisation libre (par opposition à toute forme d'improvisation idiomatique). L'exigence dénommatrice de la théorie mènera donc au paradoxe de baptiser, d'apposer un adjectif à cette « nouvelle » incarnation de la pratique improvisatrice, alors que sa principale caractéristique est justement de ne pas être idiomatique (comme l'est par contre le jazz classique, ou, autre exemple, le raga traditionnel indien). Evidemment une telle appellation est partiellement abusive. Les techniques de jeu étendues ne sont nées ni avec l'improvisation libre ni même avec le free jazz. *« It would be pointless [...] to try to locate the moment at which extended techniques began to be used in improvisation, since what actually constitutes an extended technique is dependent upon the conventions of the time in which it was made. It is enough to say that extended techniques have been in use for a long time – for example, the growl in Louis Armstrong's voice is one. What is more important is that in the early years of jazz, musicians used extended techniques mostly as decorations to more central musical features, like pitches, melodies and harmonic changes.²⁴ »* Mais l'usage de ces techniques n'est devenu significatif que via le free

²⁴ Charlie Wilmoth, *Scrapes and hisses : extended techniques in improvised music*, Dusted Magazine, Dusted Feature #468, 2006, www.dustedmagazine.com/features/468

jazz, où elles restèrent cependant minoritaires face aux techniques traditionnelles. Un saxophoniste comme Anthony Braxton, par exemple, fit le pont entre le free jazz, qu'il pratiqua au sein de l'Art Ensemble of Chicago, et l'improvisation libre et ses techniques.

A l'origine, ces « techniques » n'en étaient évidemment pas au sens traditionnel. Par là, on entend des façons de manipuler les instruments de façons non conventionnelles, non prévues dans le maniement standard et dépassant la configuration pratique des instruments. Ces techniques naquirent d'une volonté de ne pas se cantonner aux techniques de jeu classiques et à leurs sonorités. Cependant, et c'est pourquoi il est justifié de parler aujourd'hui de l'improvisation libre dans son ensemble, c'est que ces techniques vont progressivement devenir premières et perdre leur place « ornementale » initiale. « *What is new is the trend among many improvisers to use extended techniques as the basis of their sonic vocabularies. Many of these players often use extended techniques exclusively.*²⁵ » Mais même si, comme toute pratique « répandue », elle tend à être imitée et à devenir en ce sens idiomatique, l'improvisation libre se base d'abord sur des principes de liberté apportés par le free jazz et les travaux de John Cage : notamment l'ouverture aux sons musicaux : « [...] *A unifying characteristic of these musicians is that they attempt to re-imagine their instruments as sound sources that may be used to create sounds that are far from their traditional expressive domains. [...] Longbern-Holm writes, « I grew up in an era where machines were ubiquitous... I want them to be a part of my life and art. The car motor... The air conditioner, the washing machine, the radiators... the cello, for me, is a way to make noise and pitch all under the general heading of sound. » [...] it's clear from listening to a lot of [freely improvised music] that it couldn't have existed without John Cage's introduction of a new way of thinking about sound.*²⁶ »

Mais, sans vouloir nier l'importance de musiciens comme le guitariste anglais Derek Bailey (considéré comme l'une des figures majeures du mouvement) l'improvisation libre ne se démarquera pas, fondamentalement, d'un free jazz ouvert aux techniques de jeu étendues. Malgré la volonté de ces musiciens de considérer le jeu en groupe comme fondamental et le jeu solo comme un à-côté, cette forme d'improvisation ne prendra pas corps de façon aussi nette que les ensembles qui

²⁵ Idem.

²⁶ Idem.

suiront, dans les années 1990 et 2000. Ainsi, la génération des improvisateurs libres (Derek Bailey, Anthony Braxton...), malgré une liberté de jeu incommensurablement plus étendue que celle de leurs prédécesseurs, va se retrouver engagée dans des impasses partielles qu'ils vont eux-mêmes pointer et parfois dépasser.

Derek Bailey pointe les limites de Music Improvisation Company, collectif d'improvisation libre qu'il créa en 1968. A l'origine, Company prenait en effet pour principe de ne pas constituer un groupe fixe de musiciens, mais plutôt d'organiser des rencontres « sauvages » afin de garder un esprit de liberté et d'ouverture. Mais cette méthode s'essouffle : « [...] *It is quite productive to have people who are a bit disturbing to other people, at least initially. But it is getting much harder to do because players are much more blasé about playing with each other. Anybody will play with everybody. So that method has become universal. It is much more difficult to make it confrontational.*²⁷ » On voit là en quoi, inévitablement, la volonté farouche de liberté de l'improvisation libre va finir par, dans le pire des cas, former une sorte de ghetto musical, et retomber partiellement dans l'idiomatique. En réponse, Bailey va chercher une nouvelle source dans les mondes musicaux qui se sont développés, parallèlement à l'improvisation libre, à partir des années 1960, d'où sortiront, en fin de compte, les musiciens de l'improvisation expérimentale.

Bailey décrit ainsi la différence de valeur qu'il accorde au jeu solo et au jeu à plusieurs : « *I think playing solo is a second rate activity. For me, playing is about playing with other people.*²⁸ » Pourtant, les exceptions sont rares à ce que l'on considère ces musiciens comme faisant partie intégrante d'ensembles, ou que des formations sortent du temporaire et se cristallisent, de façon plus durable que les rencontres sauvages de Company. Reste que Bailey, en quelque sorte condamné par la scène de l'improvisation libre qui lui demandait principalement de jouer en solo, n'envisagera pourtant pas de jouer seul sans un élément perturbateur pour son jeu. « *Solo concerts are murder, I find ; I don't like doing them. But I get offered a lot of them. That's why I try to turn them into something else. If I do one, I need to do something else in addition. [...] I used to have a reel-to-reel tape, that ran for half an hour, and there would be about three or four events in it, anywhere on it, lasting for two or three minutes ; one was me kicking a football around in a fire station, just some sounds ; another was a recording of an African village chant. I'd set the tape*

²⁷ John Eyles, *Derek Bailey interview : september 2001*, All About Jazz, 2001, [ADRESSE](#)

²⁸ Idem.

*up anywhere, so I didn't know when it would come up. But it kind of broke this inclination for it to get over focused.*²⁹ » Dans cette description, plusieurs phénomènes s'entremêlent : d'abord, un héritage cagien, dans l'usage des magnétophones à bandes et des « évènements » sonores ; dans un volontaire retrait du choix conscient, et un pouvoir donné à l'aléatoire et l'imprévu, qui se découvre une place dans l'improvisation ; et un exemple-type d'usage improvisationnel d'objets sonores électroniques.

Reste que l'improvisation libre elle-même, quand elle ne trouve pas de telles portes de sorties, sombrera dans une certaine apathie, toute relative certes, mais bien réelle³⁰. Les techniques étendues perdent de leur intérêt de par leur usage trop systématique ; la rapidité, l'urgence (free) jazz semblera impossible, ou presque, à quitter.

La virtuosité, la vitesse infinie du jeu constituent à la fois une caractéristique de l'improvisation libre et un de ses paramètres les plus controversés. La plupart du temps, les improvisateurs libres se reposent sur une vitesse de jeu très élevée, qui ne dénote pas fondamentalement de certains développements du jazz et du free jazz. Cette habitude va pourtant être décriée par certains musiciens qui y voient justement une façon d'éviter des choix conscients et de se laisser guider par des automatismes simplistes. « [...] *intense, light-speed interaction might, in some of these players' view, invite them to act in « predictable and disappointing ways ».* During a recent trip to the university of California-San Diego, [Bhob] Rainey advised one group of student-improvisors to ignore their first impulse and wait for another one before playing. He wanted to encourage students to be aware of their impulses and what they meant.³¹ » Dans ce sens, les musiciens vont commencer à développer des ensembles qui préfigurent l'improvisation expérimentale. La principale réponse à ce problème de la vitesse de jeu résidera en effet dans un retour à une certaine réflexivité, et la volonté de constituer une sorte de « monde sonore » propre à une certaine formation de musiciens. « *Rather than concentrating on quick,*

²⁹ Idem.

³⁰ « *I'd like trios and quartets actually, but I like duos because a lot of musicians who I like playing with like playing duos. Han Bennink, for instance, likes playing duos. He doesn't care, he'll play anything with anybody, but duo is a form he likes playing. [...] Trios are nice but not easy to come by. [...]* » John Eyles, *Derek Bailey interview : september 2001*, All About Jazz, 2001, [ADRESSE](#)

³¹ Charlie Wilmoth, *Scrapes and hisses : extended techniques in improvised music*, Dusted Magazine, Dusted Feature #468, 2006, www.dustedmagazine.com/features/468

ultra-responsive interaction, which is not well-suited to their aesthetic or to the sound they use [...], they instead focus their energies outward, concentrating more and more on form and the overall consistency and unity of their soundworld.³² »

Les conséquences iront jusqu'à un refus de l'étiquette « free », dénotant bien que l'on va de nouveau basculer dans un autre univers d'improvisation, caractérisé surtout par une volonté de constituer des mondes sonores esthétiquement uniques. Fred Lonberg-Holm parle ainsi de son travail avec Axel Dörner : « *Axel and I don't play « free ». If we did, I wouldn't want to do it. Freedom would imply that from moment to moment choices would be made without consideration of architecture established before we even start to play and definitely require we discard the information from moments earlier... We work on the things we have been working on for years. In the case of playing with Axel, one thing that makes it satisfying and worth continuing to do... is that we keep on subject.³³ »*

Au même moment, pourtant, des groupes se forment, qui vont faire sortir, des années plus tard, l'improvisation d'un refus finalement stérile, car trop anarchique, de l'idiome. AMM est certainement l'une des plus notables « exceptions » à cette description, préfigurant avec trente ans d'avance l'improvisation expérimentale. John Zorn, bien que conservant (dans ce cas) une sorte de position de compositeur, affirme déjà à Derek Bailey une volonté de créer des ensembles et de détacher le lien musicien-instrument, pour mettre au premier plan le musicien lui-même³⁴. Mais AMM sera véritablement l'archétype du *groupe* d'improvisation libre, introduisant dès le milieu des années 1960 l'idée d'une relation privilégiée et durable (jusqu'à aujourd'hui) au sein d'un groupe, dans le cas d'AMM la plupart du temps un trio, d'improvisateurs libres. Eddie Prevost, l'un des trois anglais à l'origine d'AMM, avec John Tilbury et Keith Rowe, décrit ainsi le groupe en 1995 : « *The personalities within the ensemble are clearly defined. They have maintained their integrity. Part of AMM's philosophy, its ethos if you like, is the idea of concurrent commentary : separate voices speaking at the same time, interweaving and interleaving. But each*

³² Idem.

³³ Idem.

³⁴ « [...] you need a wide variety [of people] to really get the piece going and picking musicians. For the most part it's not so much « I need a violin and I need a cello and I need a keyboard and I need a guitar », it's more the people themselves that are important. » John Zorn, cité par Derek Bailey, *Improvisation, its nature and practice in music*, part four, The Composer, The composer - in practice (2), p77.

voice is not atomised or individuated. Paradoxically, it may be that individuality can only exist and develop in a collective context.³⁵ » *La principale découverte d'AMM est que l'improvisation libre, en groupe, devient expérimentale* : « [...] *I have always valued what [Cornelius Cardew³⁶] did say about the way in which he thought AMM was experimental. « We are searching for sounds and for the responses that attach to them rather than thinking them up, preparing them and producing them. The search is conducted in the medium of sound and the musician himself is at the heart of the experiment³⁷ »*, dit encore Prévost. Ce sera là d'abord un moyen de s'échapper du ghetto où l'improvisation libre « individuelle » se trouvait finalement enfoncée : puisque refusant tout idiome, elle était vouée à des rencontres trop éphémères pour ne pas finalement toutes se ressembler. Au contraire, une formation libre comme AMM ne se plie qu'à ses propres contraintes (elles-mêmes nées de l'improvisation, et non d'une théorie), contraintes qui seront la source d'une infinie recherche³⁸. Ainsi, c'est comme si chaque groupe d'improvisation libre devait constituer, en un sens très large, son propre idiome, sa propre recherche, son propre univers.

Et de ce point de vue AMM reste assez peu marqué spécifiquement dans son instrumentation ou ses sonorités. L'improvisation va contaminer un nouvel univers, celui des musiciens avec lesquels Bailey disait finalement le plus aimer jouer : des musiciens formés par l'écoute et la pratique de genres assez nettement délimités et dans l'ensemble étrangers à l'improvisation, si ce n'est dans leur mode de composition général, et qui se développeront parallèlement à notre parcours jusqu'ici : le rock, le funk, la *noise* (notamment le Nihilist Spasm Band aux Etats-Unis, et Sonic Youth), le metal (Led Zeppelin), le punk (Slayer) mais aussi les spectres du blues et de la folk... C'est ainsi une constellation de formations improvisatrices auxquelles nous allons alors avoir affaire, si différenciées les unes des autres qu'il nous faudra les approcher une à la fois.

Ce qui résume d'abord assez franchement la nouveauté que ces formations constituent dans cette histoire de l'improvisation, c'est qu'elles seront désormais

³⁵ Derek Bailey, *Improvisation, its nature and practice in music*, part seven, The long-distance improviser, p129. Je souligne.

³⁶ Cardew intègre AMM dès 1966.

³⁷ Derek Bailey, *Improvisation, its nature and practice in music*, part seven, The long-distance improviser, p130.

³⁸ « [...] *Surely this points the strength of the music. It is an endless source of intellectual enquiry, inspiration and enjoyment for the musicians – and for the, albeit small, audience that we serve.* » Derek Bailey, *Improvisation, its nature and practice in music*, part seven, The long-distance improviser, p130.

quasi-systématiquement baptisées spécifiquement. Une habitude certes prise aux groupes de rock, mais dénotant aussi ceci : au fur et à mesure que le groupe va constituer une entité nettement caractérisée par son histoire, son évolution propre, le musicien en tant qu'individu va s'effacer.

Nous ne nous attarderons que sur une poignée, mais ils sont légions, ces ensembles détachés des genres, sans répertoire, fondamentalement improvisateurs : Sunburned Hand of the Man, Skaters, Davenport, Starving Weirdoes, Pelt, Vibracathedral Orchestra, Double Leopards, Ashtray Navigations, :Zoviet*France:, Charalambides, Wooden Wand and the Vanishing Voice, Tarentel, Jackie-O Motherfucker, No-Neck Blues Band... nous les citons sans classement, qui paraît difficile à réaliser étant donnée la jeunesse du phénomène. D'autres, seuls, trouveront dans la technologie et l'électronique un partenaire aussi profond, développant la direction embryonnaire donnée par Derek Bailey et son magnétophone : Birchville Cat Motel, Robert Horton... Mais l'électronique est désormais quasi-omniprésente, il est donc difficile de faire des distinctions véritablement sensées.

La plupart des musiciens à l'origine de ces formations menèrent une existence musicale souterraine (c'est toujours le cas, d'une autre façon cependant) dans les années 1980 et 1990, confondus avec d'autres mouvements dont ils partagent, il est certain, quelques caractéristiques. Sans qu'il soit pourtant désormais possible de parler d'un idiome commun, loin de là, ils sont cependant rapprochables de part les caractéristiques de leur pratique improvisationnelle. Notons que par manque de place et aussi parfois d'informations, nous omettons certaines formations fondamentales, comme par exemple, les anglais de :zoviet*france:, actifs depuis 1982, ou des allemands avant-gardistes de Can. Ces exemples ne constituent qu'une poignée saisie dans la dernière décennie.

Chacune de ces formations constitue un « idiome » propre (peut-être vaudrait-il mieux dire un univers sonore, étant donné le peu de sens que peut avoir l'idée d'un langage personnel) à partir d'une forme d'improvisation complètement pragmatique et ancrée dans la vie personnelle. Le temps des virtuoses est fini : l'improvisateur joue une musique qui lui est propre et on ne saurait exiger de lui non seulement de jouer une musique traditionnelle ou d'un idiome « social », mais même dans la plupart des cas qu'il rejoue ses propre productions, qui semblent autant nées des circonstances que de sa volonté. « *[Live shows] are a very difficult thing when you're serious about what you're doing. You don't have things to fall back on like*

*your performance technique. I mean, we're not performers. Since being up in Austin, we've had a wonderful opportunity to see some exceptional jazz performers [...]. Seeing them and their ease and confidence in what they're doing and the spiritual meaning that the music has that they're giving to the audience.*³⁹ » Ainsi les membres du duo Charalambides se distinguent-ils des jazzmen.

Formé au Texas au début des années 1990, par le couple de Tom et Christina Carter, Charalambides repose sur une instrumentation minimale (la plupart du temps, uniquement deux guitares et une voix) et sur un héritage détourné du psychédéisme (Pink Floyd), du hard-rock (Led Zeppelin) et de la *noise* (Sonic Youth). Mais c'est surtout la relation privilégiée des deux musiciens qui caractérise le groupe, créant un univers sonore extrêmement mystérieux avec des moyens très ténus et surtout une complicité de jeu étonnante, palpable lors des concerts. C'est pourquoi, ce qui peut paraître paradoxal, pour des artistes ouverts à l'imprévu, ils n'ont jamais, lors d'interview par exemple, beaucoup plus à livrer que le récit de leur parcours et des circonstances des enregistrements, puisque justement ce sont ces circonstances qui « décident ». « *The songs change and the way we play them change are based on real life things. And that's how we would like to approach music in general, as changing persons, as everyone is, everyday, instead of artificially setting up a mood.* » « *I think that all those records that we made while in Texas definitely couldn't have happened anywhere else. I mean that the circumstances of the recordings, the mood of the recordings, to some extent even the sound of the recording were heavily influenced by the conditions of our lives. And Texas kind of exerce a very heavy presence to the people who live there. So it's impossible to keep it out of your music if you're from Texas I think.*⁴⁰ » Ainsi la volonté cagienne de court-circuiter le choix personnel de l'artiste et de ses affects est à la fois conservée et dépassée, puisque le choix du musicien est là surtout le produit des circonstances accueillies avec ouverture⁴¹. L'électronique joue également un rôle au niveau de la post-production de certains disques, traités par montage et *overdubs*.

³⁹ Christina Carter, interview par Jeff Penczak, 1999, Worship Guitars, <http://www.worshipguitars.org/Interviews/charalambides/index.html>

⁴⁰ Christina et Tom Carter, interview de Charalambides, par Constantin Dubois, 2005, vidéo à venir sur <http://charalambides.millefeuille.fr>

⁴¹ Pour exemple, on peut prendre le disque de Christina Carter enregistré en 2000 et sorti quelques années plus tard, *Bastard Wing*, dans les notes duquel on peut lire : « *The piano songs [...] were recorded in an old boathouse*

Autre formation américaine, cette fois originaire du New Jersey, Pelt est également, quelque part, le produit alchimique d'une rencontre hasardeuse de plusieurs musiciens autodidactes⁴². Influences : à l'origine, la *noise* et le minimalisme américain (notamment La Monte Young) rapidement parasitée par le blues de guitare acoustique (l'un des membres, Jack Rose, est devenu parallèlement un musicien de blues *fingerpicking*) et dans le même temps par les musiques folkloriques (du moins certaines formes et instrumentations) du Tibet et de l'Inde (le raga). Pelt constitue de ce mélange l'une des aventures musicales les plus passionnantes de ces dix dernières années. Un principe double en est à la base pour toute la production du groupe (une vingtaine de disques en dix ans, pour ne quantifier que la facette *enregistrée*) : l'improvisation expérimentale. « *La plupart des disques sont des témoignages de ce qui se passait à un moment précis dans le groupe. [...] Je crois que c'est naturel pour nous de se retourner et d'inverser complètement ce qu'on fait, simplement inverser ce qu'on a pu faire six mois plus tôt, et explorer quelque chose de frais.*⁴³ »

Né en 1995, reformé en trio en 2003, le groupe californien Tarentel a depuis développé une technique de jeu, certes pas complètement neuve, mais qu'ils illustrent et pratiquent de façon éclairante. Instrumentalement complètement ouvert, avec une prédilection pour une guitare non mélodique, une batterie non rythmique, et l'usage *live* d'un ordinateur ; un principe d'improvisation complet, n'excluant pas l'usage de sons pré-enregistrés (héritage de la musique concrète, c'est la pratique, courante chez ces groupes, du *field recording*), le groupe se base sur la complicité des membres entre eux⁴⁴. La spécificité de Tarentel réside dans le partage constant du

on Lexington street in Houston, on an old piano that Tom and resident drummer John Kennedy fetched from John's parents' house in Humble TX. I had an instant affection for it even though it was out of tune and became more so as time passed. [...] Keys stuck. It had rattles and creaking. » Christina Carter, liner-notes pour *Bastard Wing*, vinyle 33 tours, Eclipse Records, 2003.

⁴² Cf. *Les quatre fantastiques*, interview de Pelt, par Constantin Dubois, 2006, millefeuille.fr, http://www.millefeuille.fr/Modules/Interviews/Fiche/?i_id=55

⁴³ Patrick Best, *Les quatre fantastiques*, interview de Pelt, par Constantin Dubois, 2006, millefeuille.fr, http://www.millefeuille.fr/Modules/Interviews/Fiche/?i_id=55

⁴⁴ « *Dans un futur immédiat, les disques qui sortiront seront plus improvisés, mais toujours avec des idées derrière. Un peu de folie, mais aussi beaucoup de discussions : « On essaie un truc comme ça, mélangé à un truc comme ça. » Et aussi nous jouons énormément ensemble, et on commence à développer une relation, tous les trois, et improviser n'est plus vraiment improviser, ça devient ce truc... comme une relation, quelque chose d'évident. Ce n'est pas totalement improvisé, mais ce n'est pas comme si c'était écrit, c'est entre les deux. C'est*

signal sonore électrique produit par chaque membre avec les deux autres, par le biais de tables de mixage : « *En 2003, nous avons juste commencé à utiliser un portable en plus du groupe ; et nous utilisons le portable comme une pédale d'effet, mais qui agirait pour tout le groupe. Alors nous envoyions tous nos signaux au portable, puis on sélectionnait les effets à utiliser... la plupart des sons de batterie sur We Move Through Weather [album de 2004] proviennent de ça, de l'interaction entre moi, jouant avec du delay et des effets, sur ma batterie, et [Jefre Cantu] interagissant avec ça, avec du delay sur le portable. Et alors nous découvrons un moyen de réaliser une sorte de son commun. Tous les trois, nous faisons un son, au lieu de trois sons différents. Ca a évolué jusqu'à ce que chacun de nous installe son propre mixer, chacun récupérant les signaux des autres. Donc maintenant, c'est passé à la puissance N, où chacun de nous a un mixer, et on peut avoir autant d'inputs et d'outputs qu'on veut...⁴⁵ » En un sens, c'est l'illustration la plus littérale de la constitution d'un « son de groupe » unitaire et non spécifiquement imputable à un musicien ou l'autre. Un fond sonore commun est créé, à la fois production et matière première. Le lien entre un instrument et un musicien est là clairement arraché, plus radicalement encore que dans des formations où les instruments passent de mains en mains (Pelt, Sunburned Hand of the Man...).*

C'est là une première manifestation de l'usage improvisationnel d'instrumentation spécifiquement électronique. Birchville Cat Motel est l'œuvre d'une seule personne aux prises avec un ensemble ouvert d'objets électr(on)iques reliables à une table de mixage. Rien n'en est exclu, ni la préméditation ni la spontanéité absolue, ni les objets étrangers au monde musical (en anglais, *electronic junk* désigne les objets utilisés par Birchville Cat Motel) ni les instruments. Le néo-zélandais Campbell Kneale, professeur d'arts plastiques, père de trois enfants (qui participent parfois à ses productions, au même titre que, par exemple, le célèbre guitariste de Sonic Youth, Lee Ranaldo), est inspiré par une passion pour les dérivés du rock les plus violents et les plus bruitistes (notamment le hardcore de Slayer) dont il retient essentiellement le larsen et la distorsion, et éjecte la rapidité pour des textures sonores *drone*. Ce qui n'empêche pas, incidemment, certaines de ses

difficile à décrire. » Jefre Cantu, interview de Tarentel, par Constantin Dubois, in *Tarentel in Switzerland*, documentaire vidéo, 2005, millefeuille.fr, <http://tarentel.millefeuille.fr>

⁴⁵ Jim Redd, interview par Constantin Dubois, *Tarentel in Switzerland*, documentaire vidéo, 2005, millefeuille.fr, <http://tarentel.millefeuille.fr>

productions d'évoquer celles du compositeur Iannis Xenakis⁴⁶. Des artistes comme Campbell Kneale utilisent l'instrumentation électronique comme une forme d'indétermination fondamentale, une source sonore non totalement contrôlable, comme un flux naturel, qu'on sculpte sans en maîtriser la totalité des paramètres.

Les enfants renégats de l'improvisation libre peuvent paraître extrêmement disparates : ils le sont. Et pourtant, ils sont tous liés par un rapport similaire à l'improvisation, à la fois privilégié et non exclusif. Ils mettent fin à l'empire du rythme, à la virtuosité, au refus anarchique de l'idiome. Ce qui relie à présent ces artistes, et les distingue d'une improvisation libre dans le pire des cas, fantomatique, c'est la constitution pragmatique de sonorités extrêmement différenciées, qui donnent toute sa richesse au monde musical actuel.

⁴⁶ Comparer, par exemple, Birchville Cat Motel, *We Count These Prayers*, CD, Corpus Hermeticum, 2001, et Iannis Xenakis, *La Légende d'Eer*, composé électroniquement en 1977, Naïve Records, 2001.

Reparcourir l'improvisation musicale du 20^{ème} siècle nous a amenés, d'abord, à prendre en compte le jazz. De tous les paramètres internes à la pratique improvisatrice, qui vont ensuite se modifier progressivement jusqu'aux années 2000, le jazz introduit le plus fondamental, condition de possibilité pour tout ce qui va suivre : il fait valoir ce qui avait été largement occulté en Occident, à savoir que la création musicale peut se passer d'une étape de composition théorique et se confondre avec le moment et l'auteur de son exécution. Mais le jazz lui-même, profondément ancré dans des circonstances socio-politiques exigeantes, va se scinder au moment du free jazz, en 1960. Il y a une prise de conscience que l'improvisation n'est pas nécessairement idiomatique, pire, qu'ainsi elle serait coupée de l'une de ses caractéristiques : l'accessibilité aux non-musiciens.

Parallèlement, l'œuvre de John Cage s'est ingéniée à faire exploser les conventions musicales et à faire renaître la musique dans un naturalisme et une ouverture fondamentale à la matière sonore. De ces deux moments de rupture au milieu du siècle, vont rayonner de nouvelles pratiques improvisatrices. L'improvisation libre va se constituer, déniée par le jazz (qui s'enfonce à partir des années 1970 dans le passéisme), rebelle et anarchique, développant un idiome paradoxal au risque de la stérilité. Ce qui apparaît comme un espace de liberté fondamental reste souterrainement grevé par certains paramètres hérités du jazz (notamment l'instrumentation, l'individualité du musicien, la peur du silence et de l'arythmie).

C'est finalement un monde musical qui a germé hors de ces pratiques qui va reprendre le flambeau de l'improvisation (même si en fait, jazz et improvisation libre existent et se côtoient toujours). La pléthore de genres musicaux « populaires » (et notamment le rock et ses dérivés *noise*) va former des musiciens d'autant plus indépendants qu'ils restent hors de la profession de foi de l'improvisation libre. C'est principalement cette ouverture fondamentale, et la constitution d'univers sonores différenciés, par opposition à l'anarchie anti-idiomatique *free*, qui sera à l'origine de dizaines d'ensembles improvisateurs aussi diversifiés que rassemblés par une approche expérimentale de l'improvisation. Celle-ci marque le recul de l'importance du choix du musicien et une volonté accrue de laisser agir le hasard et l'indétermination.

Appendice.

Les quatre fantastiques : entretien avec le groupe **Pelt**.

Comment le groupe s'est-il formé et rencontré ?

Mike Gangloff : La version courte, c'est que Pelt était déjà un groupe depuis deux ans, et avait traversé plusieurs line-ups, c'était un groupe de lycée, les gens décrochaient leurs diplômes, allaient de l'avant, en avaient marre les uns des autres et allaient de l'avant, ou devenaient des pilotes de moto de course et allaient de l'avant, ce qui est arrivé à un type... et pendant ce temps, Pelt jouait des concerts avec un groupe appelé Ugly Head, dans lequel Jack jouait de la guitare et Patrick Best de la basse. Jack vivait avec ma femme et moi, comme colocataire, Patrick habitait de l'autre côté de la rue, c'était aux environs de 1994. Et nous étions toujours à picoler ensemble, à acheter des disques et à écouter de nouveaux trucs ensemble...

Jack Rose : Prendre des drogues...

Mike Gangloff : Prendre des drogues et tout ça... Pelt avait une sorte de manager à un moment qui organisa plusieurs gros concerts pour nous à plusieurs endroits, ou du moins, ça avait l'air de gros concerts... et à la veille de l'un de ces concerts, le reste de Pelt a quitté le groupe. J'étais le dernier survivant du groupe. Donc j'avais besoin de musiciens pour jouer ces concerts, j'avais l'impression qu'il y avait tellement d'argent impliqué qu'il fallait que je les fasse.

Il y avait trois gros concerts. C'est en fait au cours du troisième que nous avons joué tous les trois avec Patrick et Jack. On s'est rendu compte à la fin du concert que nous avons joué une meilleure musique que tout ce que nous avons pu faire précédemment.

Pelt a ensuite été booké pour un collège privé dans l'état de New York, parce que, apparemment, un étudiant avait aimé les deux premiers 7" de Pelt et avait donc voulu organiser un concert. Mais quand Patrick, Jack et moi avons commencé en hurlant, et puis en commençant une longue improvisation de ce que nous appelions le "yodel oriental", ce n'était pas du tout ce que lui - ni le reste du public

assez bien fourni - attendait. Ils nous ont haï ! Sur l'enregistrement du set, on entend l'organisateur et l'ingénieur du son nous maudire tout du long. Ensuite, personne ne voulait nous parler ni même nous laisser dormir par terre ! Ils ne voulaient pas nous payer.

Mais on jugeait avoir joué très bien, et alors que nous rentrions en voiture à travers des routes de montagne gelées, pour trouver un endroit où dormir (ma soeur vivait à peu près à deux heures de là à cette époque), on a écouté l'enregistrement et on se disait "wow, ça, c'est de la vraie musique". Nous avons tous les trois trouvé une façon de jouer qui fonctionnait.

Une partie de cet enregistrement est sur *Brown Cyclopedia*, le premier album de Pelt.

Comment en êtes-vous venus à utiliser les instruments indiens et tibétains ?

Jack Rose : Dans un magasin d'instruments traditionnels, *House of Musical Traditions*, c'est là qu'ils en avaient à vendre, et on a commencé à les acheter, et Mike en a commandé par correspondance...

Mike Gangloff : On aimait les sons, et on a commencé à les explorer, on écoutait beaucoup de musiques différentes et on se demandait "qu'est-ce qui fait ce son, que faire avec ce son..."

Mikel Dimmick : C'est comme ça qu'a toujours fonctionné Pelt, on discute de nos idées... Je veux dire, on entendait les sons et on voulait jouer avec, les tester, explorer les possibilités...

Ce sont des instruments de dévotion...

Mike Gangloff : Eh bien, ça dépend, la musique traditionnelle indienne elle-même n'est pas religieuse mais elle est certainement rituelle... Il y a tout un monde là-dessous. C'est compliqué parce que l'on ne se prétend pas du tout jouer de la musique traditionnelle indienne ni être des musiciens de raga, en aucune façon. C'est une tradition très forte.

Patrick Best : On la connaît bien en théorie, mais on n'a jamais traversé la discipline que cette tradition requiert si vous voulez vraiment en faire partie.

Mikel Dimmick : Et s'astreindre aux formes...

Patrick Best : C'est contre notre nature... Jack est celui qui a été le plus loin avec les formalismes indiens, sur certains de ses disques solo, mais je doute que Jack affirme être un joueur de raga.

Jack Rose : Je vais directement aux sources des disques, j'emprunte des gammes propres au raga, mais au final ce sont plus de simples éléments qui se retrouvent, sans former de véritable raga, parce que pour faire ça, il faut étudier pendant très longtemps, et je préfère m'occuper de ma propre musique... Mais oui, effectivement, je vole parfois des éléments à la musique indienne...

Mikel Dimmick : Mais tu ne te dirais pas joueur de raga...

Jack Rose : Non, effectivement... Quand j'étais gamin, à douze ou treize ans, j'écoutais déjà ce genre de disques, comme les disques de Folkways... Donc, j'étais là-dedans depuis longtemps, mais c'était plutôt inconscient pendant un moment, jusqu'à ce que Mike se mette au banjo et joue de l'old time music. Donc je n'étais pas spécialement là-dedans à la base, mais bon voilà, j'écoutais les disques de blues de potes, c'était un peu un retour graduel à ces disques de blues qui sont toujours mes préférés aujourd'hui.

Mike Gangloff : On était tous familiers avec le son du country-blues, mais on ne connaissait rien aussi profondément que Jack. Et donc voilà, j'écoutais de l'old time, Jack du blues, Pat de la musique tibétaine, et on s'échangeait tous des disques, et ces idées. C'est là que se sont développés l'exploration et l'apprentissage. Rien à voir avec la musicologie formaliste, on cherche juste à être capturés par des sons et à suivre l'inspiration... de façon complètement personnelle et aléatoire.

Mikel Dimmick : Oui, aléatoire, mais avec une certaine direction, pas sans une certaine optique.

Mike Gangloff : Oui, quand on aime quelque chose, on sait comment se l'enseigner, on est assez obsessionnels, on est assez sérieux pour ce qui est d'apprendre par nous-mêmes.

Jack Rose : Et tout ça, c'était avant Internet, au milieu des 90s, et il fallait vraiment aller jusque dans les magasins de disques, tous les jours, chercher après un certain label ou un type dont vous aviez entendu parler, et espérant trouver ça... Aujourd'hui, il suffit juste de taper et vous le trouvez, mais en ce temps là, on passait énormément de temps à chercher des disques.

Mikel Dimmick : Il y avait une discipline rigide rien que pour rechercher des disques !

Patrick Best : Il y a des disques comme ceux de la série *Nonesuch Explorer*, certains de ces disques comprenaient des gammes, et la théorie correspondant à la musique, et avoir la possibilité de voir ça, comme nous savions tous lire la musique (du fait d'en jouer depuis longtemps), ça faisait que l'on était en mesure de comprendre les bases de ce qui se jouait sur ces disques... Sauf pour ce qui est de la musique tibétaine, probablement que nos oreilles étaient trop insensibles pour ça... à cette époque là...

Jack Rose : C'est drôle que tu parles de l'*Explorer Series* parce que je suis tombé sur cette série totalement par accident. J'ai été DJ pendant un moment et je suis tombé dessus et ils étaient tous bons, alors j'ai continué à les acheter.

Patrick Best : Et ils étaient en général à un dollar. En 96-97, on pouvait les trouver pour un dollar. Il y avait une époque où personne ne voulait de ces disques, alors on en a profité...

Jack: On a passé nos premières tournées à parcourir les magasins de disques...

Mikel Dimmick : En 1998, tout l'arrière du van était plein à craquer de caisses de disques... On se précipitait vers les magasins, c'était au premier servi. Ça pouvait se finir violemment !

Patrick Best : Souvent, oui...

Jack Rose : Ca dépendait de la ville mais on essayait de se faire six ou sept magasins sur trois heures...

Patrick Best : Et on essayait aussi de vendre nos disques, mais on achetait beaucoup plus que l'on ne vendait...

Mike Gangloff : On en vendait quinze et on en achetait trente...

Mikel Dimmick : 1998, c'était le pic...

**Est-ce exact que la plupart des disques de Pelt sont des lives ?
Quel est le rapport live/studio dans le groupe, et quelle a été la fréquence
de concerts de Pelt malgré leur réception parfois difficile ?**

Patrick Best : On jouait très régulièrement, jusqu'en 2001-2002, jusqu'à ce que je déménage à New York.

Mike Gangloff : On jouait continuellement après les premiers concerts, ils étaient tellement bons, on a simplement continué.

Patrick Best : On a fait beaucoup de concerts dans le nord-est, New York, Boston, Philadelphie, parce que l'on connaissait pas mal de gens qui jouaient là-bas, pas forcément avec la même trajectoire que nous, mais simplement des musiciens expérimentaux, ayant un voyage similaire, mais qui sortaient avec des conclusions très différentes des nôtres. Et donc on se bookait des concerts les uns les autres, dans nos villes respectives, et c'est ainsi que l'on a pu jouer régulièrement comme ça.

Même dès 1996/1997, on connaissait déjà un petit nombre d'autres groupes, on adorait tous leur musique - comme les groupes sur Siltbreeze ou gravitant autour de Tower Recordings. Charalambides jouait déjà à ce moment-là, Jack était au lycée avec Tom Carter, et donc on avait ces quelques connections, on jouait souvent, et on essayait de jouer de plus en plus à l'ouest. Mais en gros, on jouait partout où quelqu'un tolérerait la musique...

Mikel Dimmick : Ou même s'ils ne la toléraient pas !

Patrick Best : Oui, même s'ils ne la supportaient pas, en fait... Les gens étaient très proches de ce que l'on faisait depuis longtemps.

Mike Gangloff : On a notre public, d'une certaine façon. La plupart des endroits où l'on se retrouvait, peut-être dix personnes nous connaissaient, mais les trente ou quarante autres pouvaient nous huer...

Mikel Dimmick : Ceux-là, je leur demandais juste de partir...

Mike Gangloff : La plupart des gens qui me demandent ce que je fais comme musique, je leur dis juste que je joue de l'old time music, je ne m'embête même pas à rentrer dans Pelt, parce qu'il y a peu de gens qui sont prêts à l'entendre ou à en parler. S'ils l'entendent, ils sont en général contents, mais essayer de leur décrire...

Patrick Best : On ne peut pas vraiment mettre la musique de Pelt en mots...

***Pearls From The River* est-il un enregistrement studio ?**

Mikel Dimmick : Le studio était en fait plutôt une pièce dans une maison...

Mike Gangloff : La plupart des disques ont au moins tous quelque chose de live dessus, mélangé avec des enregistrements maison, mais on n'a pas fait de studio après *Max Meadows* (1997), c'est le dernier disque studio.

***Pearls from the River* est-il un disque spécial pour le groupe ? D'un point de vue d'auditeur, il est beaucoup plus « mélodique » et en tous cas les influences raga/folk/blues y sont plus audibles.**

Mike Gangloff : En fait, c'est à ce moment-là que Jack commençait à jouer en solo... C'était une partie importante du son du groupe et c'est assez représentatif de ce qu'était Pelt à ce moment-là...

Patrick Best : C'est aussi un disque qui devait être fait, à mon avis, pour savoir ou nous allions avec la musique acoustique. Parce que quand vous écoutez le disque suivant, (Untitled), c'est aussi tout acoustique, mais c'est beaucoup plus grave, et austère. La plupart des disques sont des témoignages de ce qui se passait à un

moment précis dans le groupe... *Pearls from the River* est sorti comme ça parce qu'on voulait explorer ces parties de notre curiosité et donc nous avons développé ces morceaux autour de ça, et il y a plein de choses et d'idées qui ont été enregistrées dans cette session qui n'ont pas été jusqu'au disque.

Mike Gangloff : Je dirais que c'est le truc le plus fort que nous avons traversé jusque là.

Patrick Best : On a laissé tomber la plupart de notre matos électrique à ce moment-là, je pense que ça a surpris les critiques et les gens qui nous connaissaient, qui attendaient quelque chose de plus violent, parce qu'on avait joué, juste avant, avec quelques artistes comme Donald Miller, ou Tom Carter - mais je crois que c'est naturel pour nous de se retourner et d'inverser complètement ce qu'on fait, simplement inverser ce qu'on a pu faire six mois plus tôt, et explorer quelque chose de frais. Certains groupes suivent une trajectoire, parfois ils perdent leur personnalité, d'autres fois non, mais nous, on a toujours eu tendance à prendre notre propre contre-pied, retourner nos idées, par exemple passer de quelque chose d'extrêmement électrique, et puis se retourner pour faire un truc acoustique et mélodique - et puis se retourner encore pour faire un truc extrêmement *noise* et acoustique.

Les liner-notes de *Pearls from the River* sont très politiques, comment l'expliquez-vous ? En quel sens Pelt est-il un groupe politique ? Comment connaissez-vous Byron Coley qui les a écrites ?

Jack : Byron a été le parrain de l'underground depuis de nombreuses années et pour de nombreux groupes, et sans lui beaucoup ne joueraient plus aujourd'hui. Il est donc très important dans la scène parce qu'il a aidé beaucoup de gens.

Patrick Best : Il était en contact avec beaucoup de gens que nous connaissions et beaucoup d'autres que nous ne connaissions pas, parce que c'est un intellectuel, et qu'il se renseigne sur tout ce qui sort sur des labels indépendants, et comme Donald Miller, il a été un avocat pour la musique. Il aime tout ce qui pousse les limites et explore de nouvelles idées. C'est une des rares personnes à vous soutenir en affirmant : "C'est vraiment OK d'être un artiste aux USA et d'être libre de

s'exprimer, c'est la meilleure chose et la chose la plus révolutionnaire que vous puissiez faire". Parce que manifestement, on n'a aucun support de qui que ce soit, mis à part d'un très petit réseau d'amis, et quand vous rencontrez Byron Coley et qu'il vous fait à manger, et vous paie des bières, et qu'il organise des fêtes pour vous et des concerts pour vous dans son magasin de disques... Eh bien, soudain, vous vous sentez les bienvenus.

Mikel Dimmick : Il a vraiment créé un sens de communauté et il lui a donné une solide voix.

Jack Rose : Il est comme votre oncle le plus sympa. La première fois que je l'ai rencontré, il m'a laissé nettoyer sa collection de blues, ce qui était, génial, quoi... J'ai flashé sur une grande partie de tout ce qu'il avait... Et il me les a vendus pas cher...

Mike Gangloff : Pour ce qui est de la politique, je crois qu'on est tous profondément contre la direction prise par les USA depuis ces cinq dernières années, et ça va de plus en plus vite... Je ne dirais pas que Pelt est un groupe ouvertement politique comme par exemple The Ex ou Uncle Dave Macon. Mais c'est vrai que j'ai toujours pensé qu'il y avait une affirmation politique implicite dans la façon que nous avons de jouer de la musique. En jouant librement, on dit déjà quelque chose à propos de la liberté. J'aime beaucoup les liner-notes de Byron.

Publié sur millefeuille.fr, 2005.

BIBLIOGRAPHIE

Derek Bailey, *Improvisation, its nature and practice in music*, Da Capo Press, 1992, USA.

Lucien Malson, *Histoire du jazz et de la musique afro-américaine*, Seuil, 1994, Le jazz et la musique européenne.

Jacques Aboucaya, Jean-Pierre Peyrebelle, *Du be-bop au free jazz, formes et techniques d'improvisation chez C.Parker, M.Davis et O.Coleman*, Presses universitaires du Mirail, amphi 7, Toulouse, 2001.

Philippe Carles et Jean-Louis Comolli, *Free jazz, Black power*, 1971, Folio Gallimard.

Jean-Noël von der Weid, *La musique du 20^{ème} siècle*, Pluriel Référence, 1992, Musiques expérimentales.

Jean-Yves Bosseur, *John Cage, suivi d'entretiens avec Daniel Caux et Jean-Yves Bosseur*, seconde édition augmentée, Minerve, 1993-2000.

Michel Chion, *Guide des objets sonores, Pierre Schaeffer et la recherche musicale*, Bibliothèque de recherche musicale, Buchet/Chastel, Paris, 1983.

Charlie Wilmoth, *Scrapes and hisses : extended techniques in improvised music*, Dusted Magazine, Dusted Feature #468, 2006, www.dustedmagazine.com/features/468

John Eyles, *Derek Bailey interview : september 2001*, All About Jazz, 2001, [ADRESSE](#)

Jeff Penczak, *Interview de Charalambides*, 1999, Worship Guitars, <http://www.worshipguitars.org/interviews/charalambides/index.html>

Constantin Dubois, *Interview de Charalambides*, 2005, vidéo à venir sur <http://charalambides.millefeuille.fr>

Constantin Dubois, *Les quatre fantastiques*, interview de Pelt, 2006, millefeuille.fr, http://www.millefeuille.fr/Modules/Interviews/Fiche/?i_id=55

Constantin Dubois, *Interview de Tarentel*, in *Tarentel in Switzerland*, documentaire vidéo, 2005, millefeuille.fr, <http://tarentel.millefeuille.fr>

