Transposition

Musique et Sciences Sociales

9 | 2021

Musique et sexualité

Floris Schuiling, *The Instant Composers Pool and Improvisation Beyond Jazz*

Abingdon, Routledge, 2019

Clément Canonne

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/transposition/5652>

DOI : 10.4000/transposition.5652

ISSN : 2110-6134

Éditeur

CRAL - Centre de recherche sur les arts et le langage

Référence électronique

Clément Canonne, « Floris Schuiling, *The Instant Composers Pool and Improvisation Beyond Jazz* », *Transposition* [En ligne], 9 | 2021, mis en ligne le 15 décembre 2020, consulté le 23 avril 2021. URL : <http://journals.openedition.org/transposition/5652> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/transposition.5652>

Ce document a été généré automatiquement le 23 avril 2021.

La revue *Transposition* est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Partage dans les Mêmes Conditions 4.0 International.

Floriss Schuiling, *The Instant Composers Pool and Improvisation Beyond Jazz*

Abingdon, Routledge, 2019

Clément Canonne

RÉFÉRENCE

Floriss Schuiling, *The Instant Composers Pool and Improvisation Beyond Jazz*, Abingdon, Routledge, 2019, 229 p.

- 1 Floriss Schuiling nous propose ici une plongée passionnante au cœur de l'Instant Composers Pool (ICP), un collectif néerlandais à la croisée du jazz et des musiques improvisées fondé en 1967 par le pianiste Misha Mengelberg, le batteur Han Bennink et le saxophoniste Willem Breuker. Ce faisant, il propose un éclairage inédit sur un pan important du développement du jazz et de la *free music* en Europe, tout en embrassant un éventail impressionnant de problèmes théoriques, portant aussi bien sur les liens complexes entre improvisation, composition et notation que sur la relation entre musique et politique, en passant par la question de la créativité collective, de l'humour musical ou des identités nationales dans le jazz. L'ouvrage se compose de deux parties bien distinctes : la première retrace l'histoire de la création de l'ICP dans le contexte bouillonnant du Amsterdam de la fin des années 1960, ses fondateurs s'étant retrouvés liés, directement ou indirectement, à une multitude de mouvements artistiques (Fluxus, Provo) ou d'initiatives politico-culturelles (le BEVEM – le « mouvement pour le renouveau de la pratique musicale » –, les Notenkrakers – un collectif de compositeurs notamment connus pour avoir interrompu un concert du Concertgebouw Orchestra afin de protester contre l'absence de programmation de musique contemporaine) ; la seconde présente les résultats d'une enquête ethnographique menée par l'auteur près d'un demi-siècle plus tard auprès de l'ICP (devenu entre-temps ICP Orchestra), qui

permet de mettre au jour le rôle crucial (et apparemment paradoxal) joué par la notation dans leur pratique musicale.

- 2 Si les deux parties diffèrent grandement par leurs objets (du collectif à géométrie variable rassemblant des musiciens aux préoccupations diverses au sein d'une structure dont le but principal était d'améliorer la diffusion de leurs musiques, jusqu'à l'orchestre relativement stable constitué autour de la personnalité et des compositions de Misha Mengelberg) comme par leurs méthodes (de l'histoire à l'ethnographie), elles ne sont évidemment pas sans lien. En particulier, un des grands mérites du travail de Florin Schuiling est de montrer comment l'esthétique de l'ICP et sa pratique d'improvisation si singulière trouvent leur origine dans les débats tant artistiques que politiques qui ont traversé sa création. Ainsi, de son contact avec Fluxus ou Provo, Misha Mengelberg retient un goût pour « la perturbation, le désaccord, et la confusion » (p. 90) qui vient informer tant son esthétique – faisant la part belle à l'humour et à la dimension théâtrale de la performance musicale – que sa pragmatique compositionnelle – pensée pour permettre l'exploration, à l'échelle du grand groupe, d'interactions sociales variées. De même, les relations ambiguës qu'entretiennent les fondateurs de l'ICP avec le monde du jazz (certains s'en réclamant, d'autres maintenant que le jazz n'a rien à voir avec la Hollande ou Amsterdam) comme avec le monde de l'improvisation libre (que Mengelberg qualifiait de « religion » bien que l'ICP participe de fait activement à la scène européenne des musiques improvisées) permet de mieux comprendre la place que prennent les nombreuses allusions stylistiques (par exemple aux chansons populaires hollandaises ou à la musique romantique européenne) dans la pratique de l'ICP. Celles-ci sont en effet envisagées à la fois comme un moyen de s'affranchir des cadres d'improvisation hérités du jazz nord-américain et comme une critique de la liberté « à vide » de l'improvisation « non-idiomatique », au profit d'une pratique résolument poly-idiomatique qui donne tout son poids à l'idée de l'improvisation comme *réponse* à un contexte toujours changeant. Enfin, la participation des membres de l'ICP aux discussions politiques de la fin des années 1960 – et en particulier aux discussions liées à la portée proprement politique des productions musicales – a clairement eu un impact sur la pratique musicale de l'ensemble, non pas au sens où l'ICP produirait de la musique « à message » (même si ça a pu être le cas d'un certain nombre d'événements auxquels le collectif a participé dans ses toutes premières années d'activité) mais bien dans la manière même d'envisager la relation entre notation et performance, en développant au fil des ans une pratique musicale dans laquelle « les compositions pourraient être incorporées au sein d'une pratique sociale non-autoritaire » (p. 82).
- 3 C'est précisément cet aspect qui est au cœur de la deuxième partie de l'ouvrage : comment composition et improvisation se combinent-elles au sein des performances de l'ICP Orchestra ? Comment s'opère la distribution de la créativité dans l'orchestre ? Comment les musiciens « bricolent-ils » avec les différentes notations qui forment le répertoire de l'ICP pour improviser la conduite de leur performance ? L'auteur s'attache ici à caractériser avec une très grande précision la pratique de « composition instantanée » de l'orchestre. Les sets de l'ICP alternent typiquement performances de compositions écrites, improvisations libres et improvisations dirigées. Mais Florin Schuiling montre ici à quel point l'opposition stricte entre composition et improvisation est difficile à tenir, tant, d'une part, l'improvisation s'insinue dans tous les espaces de la performance, et, d'autre part, la notation vient irriguer constamment

les interactions et la créativité des musiciens. S'il en est ainsi, c'est notamment en raison de l'allure très particulière du répertoire de l'ICP : les partitions présentent en effet pour la plupart un certain degré d'indétermination, que ce soit en raison de la notation utilisée (recours à des schémas ou à des partitions graphiques, présence de hampes sans têtes de notes indiquant une hauteur relative, etc.) ou en raison de l'historicité du support matériel (certaines parties sont ajoutées plus tardivement, d'autres rayées, ajoutant ainsi à la confusion de la lecture ; la signification de certains signes s'est perdue au fil du temps ; certains arrangements sont obsolètes, l'instrumentation de l'orchestre s'étant modifiée dans l'intervalle, etc.). Cette indétermination permet à chaque musicien de s'approprier le matériau musical tout en déjouant la dimension centralisatrice, voire subordonnante, de la partition. Dès lors, la notation fonctionne moins comme une représentation inamovible de la performance à venir que comme une ressource activable, les partitions devenant autant d'outils dont les musiciens peuvent se saisir librement pour naviguer dans le cours de la performance. En particulier, Floris Schuiling montre la manière dont les membres de l'ICP piochent dans certaines partitions pour introduire des « virus » venant « dissoudre » plus ou moins rapidement la situation en cours au profit d'une nouvelle composition ou d'une séquence d'improvisation libre. De manière générale, les partitions de l'ICP tendent à fonctionner de manière modulaire : elles apparaissent aux musiciens davantage comme un réservoir de matériaux, dont les agencements et les superpositions peuvent s'expérimenter librement au gré des performances, que comme un script linéaire. Au final, si les partitions fonctionnent comme des ressources créatives pour la performance, c'est en raison de la *résistance* qu'elles offrent aux membres de l'orchestre : elles ne viennent pas tant résoudre un problème de coordination que le démultiplier, en autorisant à la fois interactions antagonistes et lectures parcellaires, voire contradictoires. Ainsi, la partition devient-elle le garant d'une *improvisation impromptue* (pour reprendre l'expression de Lydia Goehr), en fournissant aux musiciens le contexte intrinsèquement problématique auquel ils devront faire face. Il en résulte évidemment une musique très particulière, faite de collages, de virages brusques, de superpositions volontiers absurdes ou de conflits plus ou moins mis en scène – en un mot, une musique souvent très drôle, dans laquelle l'humour joue un rôle crucial.

- 4 Le travail de Floris Schuiling est particulièrement exemplaire de cette nouvelle musicologie qui emprunte autant à la musicologie de la performance d'un Nicholas Cook qu'à la musicologie relationnelle d'une Georgina Born – et on retrouve d'ailleurs sous sa plume les concepts (créativité distribuée, médiation, assemblage, etc.) comme les références (à Tim Ingold, à Keith Sawyer ou à Alfred Gell) qui font l'ordinaire de ces deux auteurs. *The Instant Composers Pool and Improvisation Beyond Jazz* est en tout cas l'occasion de développements théoriques toujours finement argumentés et souvent convaincants. Ma seule réserve concerne la montée en généralité que propose d'opérer Floris Schuiling à partir du seul cas de l'ICP. On l'a vu, la musique de l'ICP est souvent humoristique ; mais à mon sens, c'est précisément parce que cette esthétique du collage et de l'interruption constitue le territoire de jeu partagé de l'orchestre que les usages singuliers de la notation que décrit Schuiling sont rendus possibles. Autrement dit, l'esthétique très particulière de l'ICP n'est pas tant une résultante qu'une condition de possibilité des logiques d'hybridation et d'interpénétration serrées entre composition et improvisation qui sont à l'œuvre dans l'ICP. Plus généralement, on a parfois l'impression que Schuiling s'attaque à des hommes de paille lorsque, tout attaché à son

entreprise de déconstruction de la dichotomie entre composition et improvisation, il s'oppose à des vues déjà datées – qui voudraient par exemple que l'improvisation soit définie en opposition à la notation ou que l'improvisation reste associée à un sentiment subjectif de liberté et la composition à un sentiment de restriction. Il a alors beau jeu de montrer que les choses sont évidemment plus compliquées que cela. Mais l'hybridation complexe des processus créatifs ne signifie pas pour autant que les logiques de création et les processus cognitifs qui les sous-tendent revêtent exactement la même forme dans tous les cas : déconstruire librement les éléments donnés par une partition n'est peut-être pas tout à fait la même chose que de chercher à « amener » un nouveau matériau compositionnel, pas plus que l'arrangement à la volée de l'instrumentation d'un passage n'implique nécessairement le même type d'interactions que la négociation de la fin d'une improvisation libre. Le risque de dissolution conceptuelle qui guette alors n'est que le pendant négatif de l'usage rigide de la dichotomie improvisation/composition. Il me semble au contraire qu'une analyse du « continuum de l'improvisation » aurait beaucoup à gagner à prêter une attention toute particulière aux manières potentiellement bien distinctes dont s'articulent éléments prédéterminés et invention sur le vif dans le cours de la performance, d'une part, et aux différentes formes que peuvent prendre les opérations de prédétermination (notation, répétition, sédimentation/réactivation, délégation, etc.), d'autre part.

- 5 Il n'en reste pas moins que l'ouvrage de Florin Schuiling constitue une contribution tout à fait essentielle aux études sur le jazz et l'improvisation, et que sa lecture en est donc plus que chaudement recommandée.

AUTEURS

CLÉMENT CANONNE

Clément Canonne est chargé de recherche au CNRS, rattaché à l'équipe Analyse des Pratiques Musicales au sein de l'UMR 9912 « Sciences et Technologies de la Musique et du Son » (IRCAM-CNRS-Sorbonne Université). Ses recherches portent principalement sur la question de l'improvisation, envisagée à la fois comme pratique et comme paradigme. Son travail récent a fait l'objet de publications dans plusieurs revues internationales (*Cognition*, *Music Theory Online*, *Revue de Musicologie*, *Psychology of Music*, etc.). Il s'intéresse également à la philosophie de la musique : il a dirigé un ouvrage collectif consacré aux *Perspectives philosophiques sur les musiques actuelles* (Delatour, 2017) et a traduit et introduit, en collaboration avec Pierre Saint-Germier, deux volumes des *Essais de philosophie de la musique* de Jerrold Levinson (Vrin, 2015 et 2020).