

AVANT-PROPOS

Frantz Loriot

Peu après avoir commencé à jouer de la musique improvisée, je me suis rapidement intéressé au discours des musicien-ne-s improvisateur-trice-s. Alors que j'étais en rupture avec la tradition dont j'étais issu, ce discours paraissait en effet rompre avec tout ce que l'on m'avait enseigné au cours de ma formation de musicien classique. Il remettait notamment en cause les notions de mélodie, d'harmonie, de rythme, de son ou de « beauté », mais aussi les hiérarchies et les rapports sociaux observés dans la pratique musicale. Cette rupture me semblait être politique dans la mesure où elle me procurait un sentiment de libération : nous pouvions jouer ce que nous voulions quand nous le voulions et les musicien-ne-s entretenaient entre eux-elles des rapports égalitaires. Cette musique me permettait donc de tourner le dos aux pratiques musicales que je connaissais et qui se distinguaient par une organisation fortement hiérarchisée, des esthétiques codifiées et une relation étroite avec les institutions en place, reproduisant ainsi ce que j'observais dans la société dans laquelle je vivais, notamment en termes de normes, de règles ou de valeurs.

Les musicien-ne-s improvisateur-trice-s que je rencontrais tenaient un discours auquel j'avais tendance à adhérer et que l'on pourrait résumer ainsi : « Nous jouons une musique libre. Elle est politique car elle nous permet de dire

ce que nous voulons, quand nous le voulons et où nous le voulons. En prenant la parole, nous devenons individuellement et collectivement acteur-trice-s de notre destin car nous sommes amené-e-s à prendre des décisions et donc à assumer des responsabilités et à nous engager par et pour nous-mêmes. L'improvisation libre est politique car elle se défait des dogmes et des normes. Elle renverse et questionne les hiérarchies et tente de nous libérer de certains conditionnements. Elle casse les codes et les hiérarchies imposées par l'histoire de la musique, l'histoire de nos instruments et les cultures dans lesquelles elles s'inscrivent. C'est une pratique qui affirme qu'un-e musicien-ne ne vaut pas plus que l'autre et qui établit donc un rapport égalitaire entre les personnes qui la pratiquent. »

Je constatais cependant que pour certain-e-s musicien-ne-s, la musique improvisée ne représentait pas une rupture avec d'autres musiques et que la politique était une chose distincte, qu'il fallait séparer de la pratique musicale. Mais pour moi, la pratique musicale et la politique sont bien indissociables : même si jouer de la musique improvisée n'impacte pas directement les décisions politiques, il me semble que, lorsque nous improvisons, il y a une volonté, a priori consciente, de vouloir nous différencier des autres pratiques musicales, ce qui rappelle la démarche des groupes ou des individus qui prennent la décision consciente de créer un autre espace et de vivre différemment [par exemple dans les ZAD].

¹Abréviation de « Zone à défendre ».

La pratique de la musique improvisée a donc influencé ma perception du monde. Mais, dans un même temps, la lecture de certain-e-s auteur-e-s m'a apporté d'autres perspectives sur ma propre pratique. C'est ainsi que les questions posées dans l'entretien qui suit s'appuient principalement sur des notions et des idées développées par des auteurs comme Élisée Reclus, Frédéric Lordon et Édouard Glissant. Mais d'autres, dont Jacques Rancière, David Graeber, Catherine Malabou ou le Comité invisible m'ont également fortement inspiré.

C'est en découvrant les textes d'Élisée Reclus que je me suis demandé à quel genre de pratique sociale la pratique de la musique improvisée pouvait être associée. L'hypothèse qu'il existerait des liens entre la pratique de l'improvisation musicale et l'anarchisme s'est alors rapidement imposée.

Élisée Reclus questionne la société en s'intéressant à la liberté de pensée, à la manière dont nous tentons de nous libérer des dogmes et de mettre en place des processus d'émancipation, mais aussi en étudiant les rapports que nous entretenons avec les notions d'égalité et de domination. Selon Reclus, l'anarchie est plus qu'un antiétatisme, une opposition à toute forme de domination ou une simple rébellion contre l'autorité. Pour lui, l'anarchie est un processus et une pratique de transformation sociale et « l'anarchiste conscient doit travailler à se dégager personnellement de

toutes les idées préconçues ou imposées »². Reclus formule l'idée d'une « formation de soi » et souligne l'importance de l'émancipation individuelle pour faire émerger des personnalités capables de constituer les fondements d'une société libre et coopérative.

En lisant Reclus, il m'a semblé que l'idéal anarchiste qu'il défendait, contre le capitalisme et les formes autoritaires et en s'appuyant sur les notions de processus, de liberté et d'égalité, correspondait aux valeurs de celles et ceux qui pratiquent la musique improvisée. Lorsqu'ils-elles improvisent, les musicien-ne-s initient en effet un processus par le biais duquel ils-elles tentent tant bien que mal de se libérer, entre autres, de certains dogmes musicaux, qu'ils soient structurels, méthodologiques ou formels, et de certains matériaux sonores produisant des styles musicaux spécifiques et idiomatiques. La notion de non-idiomatique, que Derek Bailey introduit dans son livre *Improvisation – Its Nature and Practice in Music*³, reflète en quelque sorte cette volonté de libération. Il s'agit ici d'un non-idiomatique de *processus*, d'une forme de pratique et non de la définition d'un résultat. Vu sous cet angle, le processus non-idiomatique pourrait être perçu comme un processus anarchique au sens de Reclus, c'est-à-dire comme un processus *déconstructif* permettant de se libérer de certaines idées

² Élisée Reclus, Lettre à Clara Koettlitz [12 avril 1895] in *Correspondances*, vol. 3, Alfred Costes Editeur, 1905, p. 182.

³ Derek Bailey, *Improvisation – Its Nature and Practice in Music*, Da Capo, 1980.

préconçues, imposées, et incitant à la conception de nouvelles formes imprévues. Pour le dire autrement, « l'anarchie non-idiomatique » serait cet élément que l'on tente d'introduire en permanence dans le processus afin de se dégager d'idées préconçues ou imposées et afin de constituer un nouvel espace, le temps de la musique qui se joue. La pratique de la musique improvisée dite « libre » serait donc sous-tendue par un discours « libertaire » implicite, ce qui explique que la liberté et l'égalité soient des notions très importantes pour les pratiquant-e-s des musiques improvisées. Sans vouloir généraliser, il me semble qu'il y a chez la plupart d'entre eux-elles une volonté de se défaire des normes préétablies, un désir manifeste de prendre des décisions par soi-même, individuellement et collectivement, pour le bien commun de la musique, de l'organisation des sons, mais aussi dans l'intérêt d'un « faire ensemble » collectif.

Les improvisateur-trice-s essayent de se libérer de certaines formes de domination qui pourraient exister entre eux-elles. Ils-elles tentent d'établir des rapports aussi égalitaires que possible entre eux-elles et cela pourrait être considéré comme un acte politique face à une société capitaliste inégalitaire et dominatrice. En jouant une musique « anarchique », ils-elles essayent de créer des espaces dans lesquels ils-elles se libèrent des relations conditionnées du quotidien, du fonctionnement de la société et de leur participation à sa bonne marche. En remplaçant le mot « anarchiste » de Reclus par « improvisateur-trice », on pourrait ainsi

dire que les improvisateur-trice-s tentent une « révolution du quotidien ». L'aspect politique de la pratique de la musique improvisée serait ce *faire*, cette participation à une pratique sociale, cette manière d'intégrer les un-e-s avec les autres de la façon la plus égalitaire possible et cette volonté de construire ce type de structure sociale. Les improvisateur-trice-s seraient ainsi des individu-e-s formant une société sonore et sociale. Or cela implique malgré tout certains accords et certaines règles de principe.

En quoi les concepts et le regard critique de Frédéric Lordon sont-ils intéressants ici ? Considéré comme un auteur anticapitaliste, Lordon n'en est pas moins assez critique à l'égard de la vision « libertaire » du monde. Lecteur de Karl Marx et de Baruch Spinoza, il est très influencé par la théorie des affects de ce dernier, qu'il utilise comme prisme pour analyser le monde social et politique. Lorsque Lordon emploie le mot « anarchie », c'est dans son sens étymologique, soit *an-arkhè*. *Arkhè* est un concept qui désigne en grec ancien l'origine, le commencement, la fondation, le principe premier ou la cause première et, par-là, le principe directeur du régime politique, voire le pouvoir, le gouvernant. Le préfixe *an* signifie quant à lui « absence de » ou « être dépourvu de ». *An-arkhè* veut donc dire quelque chose comme « absence d'origine, de fondation ou de principe premier ». Selon Lordon, la théorie des affects de Spinoza, élément structurant de sa pensée, explique en quoi la théorie anarchiste ne tient pas, notamment dans son rejet de toutes les

formes institutionnelles⁴. En s'appuyant sur la théorie spinoziste, Lordon affirme que tout est déterminé et que, malgré notre désir de vouloir nous débarrasser des institutions, nous en construisons d'autres et de nouvelles en permanence, si bien qu'il nous est impossible de nous en débarrasser. En sociologie, une institution désigne une structure sociale ou un système de relations sociales qui se base sur une somme de valeurs diverses, à laquelle la multitude adhère et qui constitue un fondement, ces valeurs étant elles-mêmes construites à partir des affects et des désirs. Dans cette optique, une société, quelle qu'elle soit, est donc déjà une forme institutionnelle et une institution n'est pas simplement une modalité hiérarchique de la vie en commun.

Même si l'on considère que l'anarchisme a de bonnes raisons de critiquer le capitalisme et de rejeter ses institutions, on est en droit de se demander s'il ne crée pas aussi ses propres institutions. L'anarchisme ne reproduit-il pas des schémas institutionnels, avec des structures de domination différentes ? Des institutions construites sur certaines valeurs, fondées sur des affects communs ? Selon Lordon, nous vivons toujours collectivement dans des institutions et il montre que les anarchistes ont aussi leurs codes, leurs symboles, leurs bannières, leurs normes, leurs hymnes, la plupart des attributs d'appartenance et d'identité collectives

⁴ Frédéric Lordon, *Vivre sans ? Institutions, police, travail, argent...*, La Fabrique, 2019.

[« Nous sommes anarchistes »], attributs qui ressemblent formellement à ceux de l'État critiqué⁵. L'anarchisme serait ainsi une institution créant d'autres normes, d'autres structures sociales et d'autres relations sociales. De par son suffixe en *-isme*, l'anarchisme ne se fige-t-il pas lui aussi ? Il semblerait donc que nous ne puissions échapper ni aux structures ni aux gestes institutionnels. Si tel est le cas, cela signifie que nous assistons toujours, d'une manière ou d'une autre, à des confrontations entre différentes institutions.

Cette théorie Lordoniste, influencée par la théorie Spinoziste, remet en question le sujet de la *tabula rasa* que certain-e-s anarchistes défendent. Et si l'on utilise la définition de l'anarchie évoquée plus haut, à savoir l'absence de fondement, on constate que celle-ci est en contradiction avec la théorie des affects de Spinoza, car les affects sont les éléments structurant des valeurs (quelles qu'elles soient). Les affects communs créent des valeurs qui servent elles-mêmes de fondation et de principes (anarchistes, républicains, capitalistes ou autres). Dès lors, peut-être que le terme le plus adéquat pour désigner une absence totale et absolue de domination et de pouvoir serait *acratie* (le suffixe *-cratie* venant du grec *kratos* signifiant pouvoir, force ou domination) ? Partant de là, l'anarchie pourrait être considérée comme un concept de critique axiologique, une critique de la valeur des valeurs.

⁵ Ibid, p. 48.

Lordon pose aussi la problématique de la notion de liberté, du rapport que nous entretenons avec elle et de la manière dont nous la définissons. Ici aussi, il est en accord avec Spinoza, qui définit la liberté non pas comme une sortie du déterminisme, mais comme une compréhension du déterminisme produisant une augmentation de notre puissance d'agir (et créant par-là un affect de joie). La liberté selon Spinoza, c'est la participation active à la nécessité (la nécessité étant ici un « aucun autre possible »), la possibilité d'être actif face au déterminisme. Il me semble que l'on peut poser le même genre de questions au sujet de la pratique de la musique improvisée. Les improvisateur-trice-s sont-ils-elles véritablement libres face aux déterminismes ? Ne sont-ils-elles pas toujours soumis à des causalités ? L'acte musical improvisé n'est-il pas forcément affecté, influencé, dérangé, perturbé par toutes sortes de choses ? Les improvisateur-trice-s ne construisent-ils-elles pas leurs propres institutions (esthétiques, sociales et politiques) ? Spinoza apporte un élément de réponse par sa conception de la liberté : les improvisateur-trice-s n'échappent pas à leurs déterminismes, ils-elles construisent leurs propres institutions, mais en conservant la possibilité d'être actifs vis-à-vis de ces structures, la possibilité de les déconstruire et de *jouer avec*.

L'anthropologue David Graeber conçoit la liberté en termes de jeu [« *play* »]. Selon lui, le jeu en serait du

moins la plus haute expression⁶. Il l'explique notamment en prenant l'exemple des enfants qui jouent. Quand ils jouent, les enfants génèrent des règles. Pourtant, leur objectif n'est pas d'atteindre un but précis, mais bien l'action même de jouer, contrairement à ce qui se passe lorsque l'on joue à un jeu (« *game* ») avec des règles préétablies auxquelles tout joueur doit se plier pour participer et pour gagner (le but du jeu). Le jeu (« *play* ») n'a a priori pas de règles préétablies. Mais il ne s'agit pas non plus d'un jeu de hasard, aléatoire et sans contrainte – car cela deviendrait vite ennuyeux. Pour Graeber, le jeu (« *play* ») est donc immanent, car le but du jeu est l'action de *jouer* elle-même, si bien que ce jeu est selon lui « une forme d'improvisation pure »⁷. Graeber insiste cependant sur le fait qu'exercer la liberté pour elle-même génère inévitablement des règles. Il prend l'exemple du langage imaginaire que peuvent créer les enfants entre eux et affirme que celui-ci possède toujours son propre code phonétique, ses rythmes et ses modèles. Au final, la liberté serait donc le jeu perpétuel du principe du jeu contre les règles qu'il a créées. Le jeu (« *play* ») génère des jeux (« *games* ») avec des règles dont le jeu (« *play* ») essaye de se défaire.

⁶ David Graeber, *L'anarchie – pour ainsi dire, conversations avec M. Belhaj Kacem, N. Dubrovsky & A. Turquier-Zauberman*, Diaphanes, 2021, p. 110-111.

⁷ Ibid, p. 110.

Pour moi, la pratique de la musique improvisée, est un jeu (« *play* ») musical. Au cours d'une improvisation, il ne s'agit donc pas de produire uniquement des sons aléatoires au sens où Graeber l'entend, car laisser le hasard structurer les choses deviendrait vite ennuyeux. A force de jouer, nous finissons par établir des codes pour mener l'improvisation à son terme, le but du jeu étant de « jouer le jeu » (« *play* » ou « *game* » ?), l'écoute étant un paramètre structurant inévitable.

Les concepts d'Édouard Glissant reflètent à mon avis une vision pertinente de ce que pourrait être la pratique de la musique improvisée. Contrairement à Reclus, Lordon ou Graeber, Glissant ne propose pas de projet politique à proprement parler. Mais je considère que sa philosophie est toujours politique, non seulement parce qu'elle est postcoloniale, mais aussi parce qu'elle nous invite à penser nos relations en dépassant les frontières et les différences, sans compter qu'elle pose en permanence la question de la domination et des rapports hiérarchiques. Certains des concepts de Glissant comme *la Relation*, *la créolité*, *l'opacité*, *le tremblement*, *le Tout-Monde*, *le rhizome*, *l'archipel* ou *l'errance* résonnent puissamment en moi et m'ont apporté, au-delà d'une simple critique du capitalisme et des rapports de domination, un éclairage singulier sur le monde. Grâce à Glissant, j'ai aussi mieux compris la question de la r[R]elation entre les notions d'individu, d'identité et de collectif, car il montre que l'interaction des identités et des cultures produit toujours de nouvelles formes. Sa vision m'a

permis d'envisager la possibilité d'une certaine liberté à l'intérieur d'une structure ainsi que la possibilité d'un rapport égalitaire entre les différences en une relation *archipélique*. Pour moi, cela rejoint la définition de l'égalité que défend Jacques Rancière, l'égalité n'étant pas un but à atteindre, mais bien un point de départ. A travers le prisme des concepts glissantiens, on peut, je crois, considérer la pratique de la musique improvisée comme une pratique sociale qui n'est pas structurée par des principes fixes et la penser comme une pratique active changeante, qui se renouvelle en permanence par l'immanence de sa pratique [Graeber].

Chez Glissant, il n'y a pas d'universel (dans le sens d'une globalisation) ni de transparence, ces deux éléments conduisant à l'uniformisation, ce qui, pour lui, ne saurait être. Il développe par contre un concept qui constitue la clé de compréhension de tous les autres : *la Relation*. Pour rapprocher les cultures sans réduire ni les limiter et pour sortir des antithèses fermées (enracinement contre globalisation), la Relation privilégie le mouvement, la pensée de nouvelles relations possibles. Glissant propose une idée sensible du rapprochement des différences, interrogeant le brassage des humanités. En étant en mouvement et activée, la Relation permet la réflexion des identités. Le fait que la Relation soit un élément mouvant et activant permet aux apparences des identités de se révéler. La Relation ne confond pas les identiques, elle distingue les différences pour mieux les accorder. Par conséquent, selon Glissant, il ne saurait y avoir de relation hiérar-

chique puisque la Relation détermine la relation et que celle-ci est alimentée par des entités différentes. La Relation est en perpétuel mouvement, incluant les différences, les mettant dans un rapport tremblant et créant un ensemble mouvant non hiérarchique. Ce tout n'est pas une entité unifiée, une entité universelle, mais plutôt un archipel, c'est-à-dire un ensemble d'îles singulières, comme une mosaïque. La Relation est un phénomène mondial, qui se glisse dans les interstices des différences entre toutes les cultures du monde. Elle est là partout et malgré les espaces clos, elle ébranle et fait trembler les rigidités enracinées et les certitudes. La friction des différences (ou Relation) génère la *créolité*, ou un mouvement de créolisation, dans un processus similaire à celui de la formation d'une langue. Elle crée quelque chose de nouveau, fruit de la friction imprévisible des différences, en insérant de la diversité. La créolisation n'est pas une perte d'identité ni une dilution dans l'être. Elle n'implique pas le renoncement à soi.

Critique à l'égard des relations hiérarchiques, des positions dominantes, de la globalisation et de l'uniformisation, Glissant n'est ni dans l'exclusion ni dans la destruction. Il défend au contraire l'inclusion et le dépassement. Il me semble qu'il affirme que, quand nous nous mettons en r{R}elation, nous nous incluons dans un processus où les limites et les frontières des différences sont franchies, dépassées, débordées. Pour Glissant, franchir la frontière, c'est relier une réalité à une autre, les mettre en relation. Lorsqu'il emploie

la métaphore de l'archipel, il décrit cette réalité du non-unique, du non-continental, de la non-synthèse. Ce tremblement ébranle les certitudes, mais l'archipel n'est pas une forme de chaos.

La créolité produit de l'imprévisible, qui n'est pas de l'inattendu, la différence entre ces termes résidant dans le fait que l'imprévisible est considéré comme une perspective alors que l'inattendu est perçu comme une conséquence et un résultat. La créolité, différente du métissage, est imprévisible. La créolisation ne crée aucune synthèse. Il ne s'agit pas d'un élément blanc qui aurait rencontré un élément noir et aurait créé un élément gris. Il s'agit d'un mélange imprévisible, incertain, fluide, incluant différentes positions. La synthèse ne peut pas vraiment se faire. Une mosaïque s'est constituée, en rétroaction : tout le monde a [et a été] influencé [par] tout le monde. Le processus de créolisation est aussi un processus d'errance. L'errance conduit à la Relation et en est constitutive. En errant, la philosophie de la Relation est aussi errante, en mouvement, changeante et évolutive. Glissant appelle créolisation la rencontre, l'interférence, le choc, les harmonies et les dysharmonies entre les cultures, dans la totalité réalisée du monde. La créolisation ne suppose aucune hiérarchie des valeurs. Glissant revendique aussi le droit à l'opacité. L'opacité est toujours omniprésente, de par la multiplicité des relations qui interagissent. Elle est la totalité de l'enchevêtrement et de la superposition des relations diverses, différentes et multiples. Elle est la relation de

tous les archipels, dans une relation rhizomique créant une totalité éclectique et hétéroclite. Or il me semble que lorsque les improvisateur-trice-s s'écoutent et jouent ensemble, un processus de ce genre s'initie.

La fin de l'entretien qui suit porte sur notre rapport aux institutions en tant que musicien-ne-s de musique improvisée. Il me semble important d'aborder ce sujet afin de comprendre comment nous gérons la contradiction qui peut exister entre nos idéaux artistiques et les discours que nous pouvons tenir face à un système culturel qui, malgré les apparences, nous place dans des structures et des normes économiques et sociales peu éloignées de celles du capitalisme concurrentiel. Comment tenir un discours critique alors que nous opérons dans un système compétitif, inégalitaire et hiérarchisé ? Et que faire de la « langue retournée de la culture » décrite par Michel Simonot⁸ ? Dans le même ordre d'idées, il me paraît aussi important d'aborder, même rapidement, la question de la pédagogie et de la transmission de la musique improvisée et de constater le décalage entre le discours libertaire sous-jacent à la pratique de cette musique et le fonctionnement d'institutions comme les conservatoires ou les écoles de musique – même si ce sujet mériterait probablement qu'on lui consacre un livre entier.

⁸ Michel Simonot, *La langue retournée de la culture*, Excès, 2017.

Si j'ai décidé de poser des questions à Bertrand Denzler en rapport avec mes interrogations, c'est suite à la lecture de *S'y entendre en discorde : improviser disent-ils*⁹, un texte dans lequel, avec Jean-Luc Guionnet, il évoque des sujets proches de ces thématiques. Cet entretien a été réalisé par écrit entre septembre 2020 et août 2024.

⁹ Bertrand Denzler & Jean-Luc Guionnet, *S'y entendre en discorde : improviser disent-ils* in *L'expérience de l'expérimentation*, dir. Matthieu Saladin, Les presses du réel, 2015.

ENTRETIEN

Frantz Loriot —————

Il y a quelques années, j'ai commencé à me demander si la pratique de la musique improvisée était une forme d'anarchisme. Dans mon interprétation de l'anarchisme, il y a deux idées importantes, l'égalité et la liberté, et l'une ne peut pas aller sans l'autre. Ce couple égalité-liberté nous invite à réfléchir à toutes sortes de sujets en rapport avec la vie sociale et politique, qui sont tous interconnectés. Afin d'approfondir mes connaissances, j'ai notamment lu des livres de Proudhon, Bakounine, Reclus, Kropotkine ou Debord et il m'a semblé que l'on retrouvait chez ces auteurs certains thèmes communs, dont ceux de la rupture, de l'union et de l'acte de création. Pourtant, la lecture plus récente d'ouvrages de Jacques Rancière et surtout de Frédéric Lordon et d'Edouard Glissant m'a permis de porter un regard plus critique sur mon hypothèse de départ. Plus j'avance dans mes recherches, plus je pense que l'idée « pratique de l'improvisation = anarchisme » est discutable ou qu'il faudrait en tout cas la développer. Il me semble pourtant que le fait de poser la question de cette manière permet de pousser la réflexion sur les liens entre la pratique de la musique improvisée et la politique au sens de « prendre action ».

Voici donc mes premières questions :

La musique improvisée est-elle en rupture avec d'autres traditions ? Y a-t-il une volonté de se détacher