



**HAL**  
open science

## Les Company Weeks de Derek Bailey. Note sur un dispositif scénique pour la pratique de l'improvisation

Matthieu Saladin

► **To cite this version:**

Matthieu Saladin. Les Company Weeks de Derek Bailey. Note sur un dispositif scénique pour la pratique de l'improvisation. Tracés: Revue de Sciences Humaines, 2010, 18, pp.153-162. 10.4000/traces.4589 . hal-04032484

**HAL Id: hal-04032484**

**<https://hal.science/hal-04032484v1>**

Submitted on 16 Mar 2023

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License



---

## Les *Company Weeks* de Derek Bailey. Note sur un dispositif scénique pour la pratique de l'improvisation

Matthieu Saladin

---



### Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/traces/4589>

DOI : 10.4000/traces.4589

ISSN : 1963-1812

### Éditeur

ENS Éditions

### Édition imprimée

Date de publication : 1 mai 2010

Pagination : 153-162

ISBN : 978-2-84788-213-1

ISSN : 1763-0061

Ce document vous est offert par Université Paris 8



### Référence électronique

Matthieu Saladin, « Les *Company Weeks* de Derek Bailey. Note sur un dispositif scénique pour la pratique de l'improvisation », *Tracés. Revue de Sciences humaines* [En ligne], 18 | 2010, mis en ligne le 01 mai 2012, consulté le 16 mars 2023. URL : <http://journals.openedition.org/traces/4589> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/traces.4589>

---



Creative Commons - Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International  
- CC BY-NC-ND 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

# Les *Company Weeks* de Derek Bailey. Note sur un dispositif scénique pour la pratique de l'improvisation

MATTHIEU SALADIN

Exister c'est différer, la différence, à vrai dire, est en un sens le côté substantiel des choses, ce qu'elles ont à la fois de plus propre et de plus commun.

Gabriel Tarde, *Monadologie et sociologie*

*Company* semble avoir été constitué pour mettre en évidence la confrontation entre la différence et l'unité.

Peter Riley, *Company Week*

De 1977 à 1994, le guitariste Derek Bailey (1930-2005) a organisé une série de rencontres inédites entre musiciens, intitulées *Company Weeks*, selon un protocole singulier ayant pour but explicite de constituer un contexte d'émergence favorable à la pratique de l'improvisation libre : réunir sur une même scène et pour une durée relativement réduite un ensemble de musiciens qui ne se connaissent pas ou peu et expérimenter chaque soir les nouvelles configurations que le groupe ainsi constitué autorisent. Bien que la pratique de l'improvisation chez Bailey ne se réduise pas au projet des *Company Weeks*, son principe pourrait à lui seul représenter la conception que ce musicien se fait de l'improvisation libre. Bailey, en effet, renonça dès la première moitié des années 1970 à participer à des groupes stables afin de se consacrer pleinement à la pratique de l'improvisation par l'entremise de rencontres impromptues. Ces rencontres ne cherchaient pas seulement à croiser le chemin d'improvisateurs avérés, mais aussi celui d'artistes investis dans d'autres pratiques – du danseur de claquettes au DJ de drum'n'bass –, Bailey travaillant ainsi constamment à provoquer des rencontres entre les genres et les approches.

Ce goût pour les rencontres éphémères trouve principalement sa source chez Bailey dans un souci de continuelle confrontation avec de la *différence* musicale, seule à même de permettre selon lui l'avènement d'une réelle

improvisation (Childs et Hobbs, 1982-1983, p. 49-50). Si un tel présupposé ne fait pas nécessairement consensus au sein de la scène improvisée<sup>1</sup>, il n'en demeure pas moins une dynamique d'arrière-fond dans le parcours du guitariste. Selon lui, la rencontre des différences favorise l'improvisation, mais permet également à chacun des musiciens concernés de différer.

Nous nous attacherons dans cette note à interroger le dispositif de jeu que déploient les *Company Weeks*, les différentes modalités qui le structurent, son organisation, et ce dont rendent compte certaines de ses réalisations aussi bien du point de vue musical que socio-économique. Nous verrons ainsi qu'à travers ce projet Bailey mena une recherche approfondie en direction de l'improvisation, concernant ses conditions de possibilité mais aussi l'alternative sociale et politique qu'elle tend à dessiner.

### **L'élaboration des *Company Weeks* comme dispositif improvisationnel**

Quelles que soient les différentes lignes de fuite suivies par Bailey dans sa pratique de l'improvisation libre, celles-ci semblent toujours motivées par un manque d'intérêt pour les improvisations bien « rodées ». Comme il l'affirme à plusieurs reprises, et bien qu'il ait pu par ailleurs développer un jeu singulier tout au long de son parcours musical, il n'est intéressé ni par l'idée d'une « amélioration » d'un langage musical personnel, ni par celle d'une « spécialisation » stylistique qui en permettrait l'identification :

Je pense que toutes sortes de dangers apparaissent lorsque l'improvisation devient extrêmement spécialisée. Vous pouvez rapidement vous trouver dans la situation où vous parviendriez bien mieux à vos fins en faisant autre chose. (Bailey, 1982-1983, p. 50<sup>2</sup>)

Derek Bailey entreprend de fonder pour l'essentiel le dispositif des *Company Weeks* en réaction aux groupes d'improvisation collective pérennes auxquels il avait pu participer. Le projet *Company* émerge en effet chez Bailey à la suite de la dissolution de ses principaux groupes de l'époque, le MIC en 1972 et Iskra 1903 en 1973, et plus largement au moment où l'élan collectif et l'utopie communautaire de la fin des années 1960 perdent de leur vitalité. La position de Bailey à l'égard des groupes stables semble exemplifier particulièrement le propos de David Toop qui souligne les premières remises en cause de l'esprit collectif chez les improvisateurs au début des années 1970 :

---

1 Voir Parker cité dans Bailey (1999, p. 151) et Prévost (1995, 2004).

2 N.d.l.r. Toutes les traductions de l'anglais sont de l'auteur.

À un moment, comme dans n'importe quelle expérience collective, les limites inhérentes à la liberté ont commencé à se manifester. Les rapports collectifs dans lesquels les dynamiques informelles ne sont pas explicitées aboutissent à une tyrannie qui ne dit pas son nom. Les meilleurs improvisateurs se sont rendus compte que leur musique exigeait un état de conscience continu. Comme l'histoire de l'automatisme le montre, la spontanéité a pour contrepartie inévitable l'apparition de thèmes répétitifs et de tics de comportement, la sclérose et le bavardage stérile. (Toop, 2002, p. 248)

Persuadé que la sédimentation des rapports musicaux nuit à l'effectivité de l'improvisation, Bailey officie dès lors à la mise en place d'un dispositif de jeu réunissant les conditions de possibilité de cette pratique telle qu'il la conçoit et la projette : les rencontres éphémères entre musiciens. Néanmoins, soulignons que ces dernières ne se trouvent pas pour autant affranchies de toute « limitation de la liberté ». Bien au contraire, comme nous allons le voir, elles s'articulent au sein d'un jeu de contraintes singulier et évolutif, quoique précisément agencé comme « équipement » pour favoriser une « pratique de liberté » (Foucault, 2001) dans l'improvisation.

Ces formations provisoires, Bailey les appelle « regroupements *ad hoc* » ou « semi-*ad hoc* ». Aux groupes de fidèles et de compagnons avec qui l'on fonde une esthétique propre par un travail assidu et de longue durée, Bailey préfère les formations temporaires ; aux répétitions régulières, il privilégie l'agenda au jour le jour des musiciens qui, sans avoir jamais joué ensemble, peuvent se réunir en vue d'une activité précise : improviser à telle date, dans tel lieu. Chaque formation ne se réunit que pour la durée d'un concert – qui pourra être reconduit ou non – et se déliera avant que les symptômes d'un groupe fixe ne se manifestent. Ces formations *ad hoc* seraient ainsi presque à saisir dans le sens juridique de la locution, à savoir « nommées spécialement pour cette affaire ».

C'est donc dans ce but que Bailey organise au milieu des années 1970 les *Company Weeks*, rencontres annuelles réunissant généralement une dizaine de musiciens<sup>3</sup> d'horizons divers, n'ayant de préférence jamais eu l'occasion de jouer ensemble<sup>4</sup>. Dans le programme d'un concert organisé en 1976, bien qu'il ne s'agisse pas encore d'une *Company Week*, Derek Bailey explique son projet :

3 Lors des éditions de 1988 et 1990, Bailey tenta néanmoins l'expérience avec un collectif de musiciens plus important – éditions qu'il nomma les « conventions » de *Company*. Voir Bailey (1999, p. 146).

4 Ce principe est en fait chez Bailey celui qu'il nomme plus généralement par le terme *company* et dont le projet des *Company Weeks* ne serait qu'une exemplification parmi d'autres. Il sera pour l'essentiel respecté sur l'ensemble des éditions, la seule exception étant celle de 1993 où Bailey invita en plus des musiciens individuels trois groupes fixes.

Depuis quelque temps, il me semble que l'improvisation la plus intéressante est le fait de formations relativement éphémères. Il existe un nombre croissant de musiciens [...] qui jouent régulièrement ensemble mais pas de façon continue et en tant que membres d'un orchestre permanent. C'est ce genre de groupes, au personnel et au style variables, qui permet aujourd'hui, j'en suis convaincu, d'improviser de la façon la plus intéressante. (Bailey, 1999, p. 143)

Musiciens et auditeurs se trouvent alors dans une posture radicale : confrontés à l'imprévisible, ils sont dans l'incapacité de se fonder, dans leur jeu et dans leur écoute, sur des expériences passées. L'improvisation libre se dégageait dès lors des habitudes et rendrait compte d'une musique marquée par le « changement » (*ibid.*, p. 144).

Nous pouvons d'ailleurs observer que la ligne de conduite adoptée par Bailey pour *Company* ne fait que reprendre la manière dont l'improvisation s'expérimente la plupart du temps dans ses premières manifestations, ce dont Bailey est parfaitement conscient :

C'est un état de fait qui existait avant que je n'y colle le terme *company*. Beaucoup de groupes de musiciens improvisateurs se sont formés ainsi [...]. Ce qui se passe habituellement, c'est que, petit à petit, des duos ou des trios se forment, deux ou trois musiciens s'aperçoivent qu'ils peuvent trouver plus de travail en petite formation, ils se découvrent aussi de grandes affinités musicales et ces duos ou ces trios deviennent des groupes, des groupes qui deviennent facilement identifiables. (Bailey, 2006, p. 10)

C'est précisément cette identification que refuse Bailey, dont le radicalisme confère à sa conception de l'improvisation un caractère teinté d'idéalisme :

Parvenu à une certaine maturité et ayant découvert une musique à laquelle il s'identifie, le groupe atteint un point où, bien qu'il puisse continuer à se développer sur le plan musical et devenir plus commercial – attractions souvent irrésistibles – la musique cesse d'être de l'improvisation pure. (Bailey, 1999, p. 143)

Le schéma d'une semaine *Company* est à peu près identique à chaque édition : le premier concert consiste généralement en une prise de contact au cours de laquelle chaque musicien invité peut jouer avec une ou plusieurs personnes – regroupements qui, comme le remarque Bailey, s'organisent souvent par affinités musicales (Bailey, 1982-1983, p. 47). Cette première série de concerts permet ainsi à chacun d'écouter et de découvrir les « spécificités » stylistiques des autres musiciens, de s'en faire une certaine idée afin de mettre en place par la suite, et selon les envies du jour, différentes configurations :

Après ce moment de présentation, les groupes sont formés par les participants, donc on peut dire qu'il s'agit d'une sorte d'improvisation consentante. [...] La constitution d'un programme a pour seul objectif d'éviter que, par exemple,

quelqu'un joue trois fois alors que quelqu'un d'autre ne joue pas du tout. Donc je n'ai vraiment aucune influence sur ce qui se passe, vraiment, sinon inviter les musiciens. [...] Voilà on fait les présentations, et tout le reste se fait à travers la musique – ils règlent tout eux-mêmes. (*Ibid.*, p. 48)

Selon un respect strict de ce schéma, la première édition des *Company Weeks* prit place à l'Institute of Contemporary Arts (ICA) de Londres du 24 au 29 mai 1977 : elle comprenait, outre Derek Bailey, les musiciens anglais Steve Beresford au piano, guitare, etc., Lol Coxhill au saxophone soprano et Evan Parker aux saxophones soprano et ténor, les Néerlandais Maarten Van Regteren Altena à la contrebasse et Han Bennink aux percussions, les Américains Steve Lacy au soprano et Tristan Honsinger au violoncelle, ainsi qu'Anthony Braxton à la flûte et aux anches et Leo Smith à la trompette et à la flûte, tous deux membres de l'AACM (Association for the advancement of creative musicians) de Chicago. Si pour cette première édition, mais également la suivante et quelques autres, les musiciens n'étaient pas liés entre eux musicalement par des formations antérieures, Bailey souligne néanmoins qu'ils « connaissaient ou du moins avaient entendu parler de leur travail respectif » (1999, p. 145). Nous pouvons d'ailleurs remarquer avec Ben Watson (2004) qu'à la différence des *Company Weeks* suivantes, marquées par un personnel aux horizons divers, cette première édition comportait essentiellement des musiciens issus du jazz<sup>5</sup>. L'homogénéité des musiciens autour d'un idiome jazz n'était cependant qu'apparente. Le collectif réuni pour l'occasion comportait également certains musiciens s'étant radicalement affranchis du jazz et du free jazz. De telles différences « idiomatiques » pouvaient d'ailleurs s'accompagner de divergences quant à la manière d'envisager l'improvisation. Comme le remarque en effet Watson, convoquer des musiciens aux motivations et aux parcours divers peut parfois occasionner des incompréhensions et provoquer des tensions artistiques, voire des hostilités au sein des formations improvisées. Le principe même des *Company Weeks* contient cette possibilité-là en germe. Cette première édition n'y échappa d'ailleurs pas : une certaine incompréhension se manifesta entre le sérieux des jazzmen de Chicago et l'esprit dadaïste de Steve Beresford qui, lors de la première soirée, « versa l'eau d'une bouillotte dans sa trompette, et barbota dans la flaque occasionnée. Il mit ensuite le feu à un morceau de papier » (Watson, 2004, p. 215). Durant la suite de l'événement, Braxton et Smith évitèrent toute formation avec Beresford. Ainsi, si

5 Aucun style particulier ne sembla en effet majoritaire dans les éditions suivantes, empêchant ainsi d'amalgamer le projet *Company* à un style, selon le point de vue de Bailey concernant la non-définition stylistique de l'improvisation libre.

tous les musiciens convoqués acceptent en principe le jeu de l'imprévisible que réclame l'improvisation libre, les différences esthétiques peuvent également être ressenties comme inconciliables. De telles différences s'excluent alors mutuellement davantage qu'elles ne se combinent pour produire cette musique inouïe dont rêve l'organisateur de ces sessions.

### **Les musiciens des *Company Weeks* : logique de réseau et quête de la différence**

Si ce postulat de rencontres éphémères entre singularités étrangères ne vise chez Bailey qu'à permettre la pleine réalisation de l'improvisation, il importe également d'en relativiser l'effectivité au sein des *Company Weeks*. En effet, bien que Bailey affirme et répète dans les plaquettes de chaque édition que le projet des *Company Weeks* consiste à inviter des musiciens qui ne se connaissent pas ou peu, les différentes affiches laissent apparaître certaines « récurrences » parmi les noms sollicités. Ainsi dès la seconde édition, nous retrouvons au programme des musiciens ayant déjà expérimenté le principe de *Company*, son jeu des formations éphémères et impromptues s'épaississant dès lors d'une certaine durée.

Cet écart entre le projet théorique et sa réalisation pratique signale finalement moins les limites du dispositif de Bailey que la logique de réseau qui anime la scène improvisée. Si la plupart des musiciens invités appartiennent à une même scène, jouent les uns avec les autres, se produisent dans les mêmes lieux, enregistrent des disques sur les mêmes labels, en bref, se déplacent au sein d'une communauté, ils ne se réduisent cependant pas dans leur jeu à de simples actualisations du mode d'être musicalement majoritaire de cette communauté. Chaque musicien, en tant que singularité active, se doit d'être compris dans une certaine mesure comme minoritaire, et le projet *Company*, tel que Bailey l'envisage, consiste bel et bien à favoriser cette dynamique. Selon la perspective de Bailey, l'ouverture intrinsèque à la pratique de l'improvisation libre interdit de réduire ses acteurs à un groupe limité et clos sur lui-même d'individus épars. De ce point de vue, nous pouvons remarquer que si le personnel des *Company Weeks* ne se trouve pas intégralement renouvelé à chaque édition, les personnes que Bailey invite ne sont autres que celles qu'il rencontre au hasard de ses concerts ou simples déplacements. Comme il l'indique lui-même, Bailey – en tant que personne – constitue souvent le seul lien entre les musiciens qui, durant quelques jours, se prêteront au jeu (Childs et Hobbs, 1982-1983, p. 47).

Ces rencontres sont en ce sens envisagées comme susceptibles d'en-



gendrer la « liberté » nécessaire à l'improvisation. Cette liberté est, certes, d'abord celle de la distance semblant se creuser ici à l'égard des habitudes (sans que ce rapport soit pour autant soustrait de toute ambiguïté). Mais elle naît surtout de la rencontre, en tant que celle-ci permet de différer, de faire émerger de la différence. Le musicien à travers la rencontre s'émancipe de l'idiome pour rejoindre le possible. Ajoutons en outre que, compte tenu du caractère éphémère de ces rencontres, la « différence » improvisée qui s'y réalise est inéluctablement marquée par une certaine précarité. Celle-ci, en effet, demeurera à jamais singulière, car – dans la plupart des cas – elle ne sera pas reconduite en vue d'un travail sur le long terme où l'intensité du point de rencontre initial s'évanouirait *in fine* dans la relation durable.

L'une des premières éditions où une telle rencontre des différences s'exemplifie réellement demeure sans doute celle de 1982, qui prit place du 29 juin au 3 juillet à l'ICA de Londres. Outre certains improvisateurs renommés, cette édition comprenait la compositrice Anne LeBaron, l'interprète de musique contemporaine Ursula Oppens et le facteur d'instruments improbables Akio Suzuki, Bailey ouvrant pour la première fois la scène de *Company* à des non-improvisateurs, ou du moins à des musiciens dont l'activité principale ne se concentre pas sur l'improvisation, et réaffirmant ainsi pleinement la perspective initiale de *Company*. Il remarque, en effet, que les rencontres de musiciens étrangers les uns aux autres semblent finalement être devenues monnaie courante chez les improvisateurs et n'engendrent plus réellement les tensions musicales qu'elles étaient censées favoriser. Ce que Bailey souhaite ici éviter en convoquant cette diversité, c'est l'indifférenciation des improvisateurs suscitée par leur habitude à la confrontation des différences. Dans les notes de pochette du double disque qui documente cette édition, Bailey constate ainsi :

Peut-être jouer avec absolument n'importe quel improvisateur était-il devenu si courant pour les musiciens que les différences avaient perdu toute importance.

Quoi qu'il en soit, j'avais éprouvé le besoin d'inviter des gens qui improvisaient peu ou même pas du tout à se joindre à nous. (1999, p. 146)

Watson (2004) relève cependant que la participation à *Company* de musiciens non improvisateurs n'était bien souvent pas un gage de qualité dans la musique produite, car elle était susceptible de faire réintervenir des clichés de « novices ». Si cette considération s'écarte de la manière dont Bailey pouvait concevoir son projet – *Company* n'ayant pas en effet pour but de produire de la « bonne » musique, mais de proposer des expériences, qui en tant que telles pouvaient également aboutir à des « échecs » esthétiques –, nous pouvons remarquer qu'elle a le mérite de souligner l'ambivalence, sinon les écueils, d'une recherche de « la différence à tout prix ». À propos de l'édition

de 1984, Watson observe ainsi que « demander à des gens issus du rock ou de la musique orchestrale d'improviser librement semblait être équivalent à leur demander de mal se conduire » (2004, p. 236). Selon le biographe, d'une part ces musiciens ne parvenaient pas à s'affranchir totalement de leur idiome musical, et d'autre part – de manière sans doute plus problématique – ils ne laissaient bien souvent entendre qu'une simple parodie d'improvisation, reflet de ce qu'ils considéraient, selon leur milieu d'origine, comme la manière dont devait « sonner » une improvisation libre. Il nous faut néanmoins insister sur le fait que le refus des idiomes chez Bailey n'est motivé qu'en vue de leur décloisonnement à la fois provisoire et constamment renouvelé – déplacement qui pouvait en partie s'opérer à l'issue de ces improvisations avec des non-improvisateurs, aussi bien d'ailleurs chez les habitués de l'improvisation que chez ses partisans d'un soir. L'improvisation non idiomatique, si sujette à controverse dans le milieu de l'improvisation libre, ne doit pas être en ce sens comprise comme l'absence d'idiome en tant que sonorité ou identité musicale reconnaissable, mais comme l'insistance sur le processus même de l'improvisation qui reconduit toujours ce dernier dans un devenir qui le contredit<sup>6</sup>.

### Les *Company Weeks* comme anti-festival

Bailey précise d'ailleurs que du point de vue logistique ce type de rencontres n'a rien d'évident du fait qu'elles s'écartent de la logique économique qui régit habituellement le spectacle vivant. Il ne s'agit en effet pas ici de mettre en place une programmation visant à favoriser la venue d'un public nombreux, mais davantage d'expérimenter des rencontres dont la seule motivation serait un possible intérêt musical (du point de vue de l'improvisation). Si tout organisateur de festival est censé s'intéresser à la musique qu'il présente, il semble bien souvent devoir également composer avec d'autres facteurs, en premier lieu celui de le rendre suffisamment « rentable » afin d'en assurer le renouvellement. Un projet tel que *Company* semble étranger à de telles préoccupations (Childs et Hobbs, 1982-1983, p. 48) : il ne s'agit pas en effet pour Bailey de produire des concerts de « stars » où chaque soirée aurait sa tête d'affiche, mais au contraire de proposer une alternative à cette idéologie, notamment en invitant des musiciens peu connus ou à l'écart des scènes musicales des grandes capitales, comme dans l'édition de 1988. Plus

---

<sup>6</sup> Pour une discussion critique du concept d'improvisation non idiomatique, voir Prévost (2004, p. 13-18) et Hamilton (2000, p. 182).

généralement, cette volonté s'expose dans le principe d'organisation qui refuse d'établir une quelconque hiérarchie entre les participants. Comme le précise Watson : « Tous ceux qui ont joué à *Company Week* ont pris part à un intense microcosme social, ayant une résonance symbolique concernant la manière dont les gens et les choses pourraient s'organiser » (2004, p. 222). Le projet des *Company Weeks* s'efforce ainsi d'établir des rapports horizontaux entre les musiciens et, ce faisant, tâche d'accorder son organisation même au principe de l'improvisation.

On comprend bien dès lors pourquoi Derek Bailey insiste pour marquer la différence entre les *Company Weeks* et la forme festival :

[Les festivals] existent parce qu'ils font l'affaire des promoteurs culturels. Ils sont fondamentalement anti-musicaux. *Company Week* est parfois considéré à tort comme un festival. En fait, c'est tout le contraire. [...] Il n'y a pas de place pour les idées préconçues ou les réputations. L'exact opposé d'un festival, qui lui est construit sur ces deux choses. Les festivals sont des floralies, des expositions de fleurs exotiques soigneusement présentées. *Company Week* est un fossé boueux ; là où les choses poussent réellement. (Bailey cité dans Corbett, 1994, p. 242)

À la différence des festivals, les *Company Weeks* se veulent des constructions sur site, assurant la mise en place d'un cadre spatio-temporel où l'improvisation comprise comme pratique *in situ* pourra émerger. Elles se positionnent de manière critique à l'égard de l'industrie musicale (Watson, 2004, p. 222) – dimension critique qui apparaît d'autant plus importante si l'on garde à l'esprit le contexte au sein duquel la majeure partie de ces *Company Weeks* se déroulèrent (Carlet, 2004 ; Saladin, 2009). Comme le rappelle en effet Watson : « *Company* a été inauguré pendant une période de dégradation massive des luttes et des consciences, la domination Reagan/Thatcher des années 1980 » (2004, p. 225-226). Leur contexte se différencie ainsi de celui de l'émergence de l'improvisation libre dans les années 1960 – période qui, bien qu'également traversée par des tensions sociales, était aussi celle où une certaine résistance semblait particulièrement diffuse et répandue dans la société. La spécificité de ces événements déborde en ce sens le seul champ musical, ou plutôt, rappelle le lien insécable qui existe entre les dimensions musicale et politique de cette pratique.

## Bibliographie

- BAILEY Derek, 1999, *L'improvisation : sa nature et sa pratique dans la musique*, trad. I. Leymarie, Paris, Outre Mesure.
- 1982-1983, « Derek Bailey », *Perspectives of New Music*, vol. 21, n° 1-2, p. 46-52.
- 2006, « Interview avec Gérard Rouy », *Improjazz*, n° 123, p. 5-10.

- CARLET Yasmine, 2004, *Stand down Margaret. L'engagement de la musique populaire britannique contre les gouvernements Thatcher*, Clermont-Ferrand, Sèteun.
- CHILDS Barney et HOBBS Christopher éd., 1982-1983, dossier « Forum : Improvisation », *Perspectives of New Music*, vol. 21, n° 1-2.
- CORBETT John, 1994, *Extended play. Sounding Off from John Cage to Dr. Funkenstein*, Durham, Duke University Press.
- FOUCAULT Michel, 2001 [1984], « L'éthique du souci de soi comme pratique de la liberté », *Dits et écrits, 1954-1988*, t. 2, 1976-1988, Paris, Gallimard, p. 1526-1548.
- HAMILTON Andy, 2000, « The arts of improvisation and the aesthetics of imperfection », *British Journal of Aesthetics*, vol. 40, n° 1, p. 168-185.
- PRÉVOST Eddie, 1995, *No Sound is Innocent*, Matching Tye, Copula.
- 2004, *Minute Particulars*, Matching Tye, Copula.
- RILEY Peter, 1977, *Company Week*, Londres, Incus.
- 1977, « Company Week, a short report » [en ligne], [URL : <http://www.m-etropolis.com/wordpress/p/company-week-a-short-report/en/>], consulté le 2 septembre 2009.
- SALADIN Matthieu, 2009, « Points of resistance and criticism in free improvisation. Remarks on a musical practice and some economic transformations », *Noise and Capitalism*, M. Artiach et A. Iles éd., Donostia, Arteleku Kritika, p. 133-149.
- SCHOUWBURG Jean-Michel (VAN), 2006, « Derek Bailey 1930-2005 », *Improjazz*, n° 123, p. 13-16.
- TARDE Gabriel, 1999 [1893], *Monadologie et sociologie*, Paris, Les Empêcheurs de penser en rond.
- TOOP David, 2002, « Frames of freedom. Improvisation, otherness and the limits of spontaneity », *Undercurrents. The Hidden Wiring of Modern Music*, R. Young éd., Londres, Continuum, p. 233-248.
- WATSON Ben, 2004, *Derek Bailey and the Story of Free Improvisation*, Londres, Verso.

## Discographie sélective

- Various artists, 1977, *Company 5*, Londres, Incus, LP28/CD41.
- Various artists, 1977, *Company 6 & 7*, Londres, Incus, LP29-30/CD07.
- Various artists, 1982, *Epiphanies*, Londres, Incus, LP46-47/CD42-43.
- Various artists, 1987, *Once*, Londres, Incus, CD04.