

# De l'improvisation

## 1 – Action, expression, signification

Considérée en elle-même, l'improvisation ne pose pas de problème particulier. Si l'acte d'improviser embarrasse parfois la philosophie<sup>1</sup>, ce n'est pas le fait de l'improvisation, mais proprement, celui de la philosophie.

Notons de prime abord que, tant que l'on s'en tient au seul registre de l'action, c'est-à-dire de la transformation délibérée de la réalité, l'improvisation ne constitue pas en soi un problème spécifique : traire une chèvre, tirer à l'arc, transporter une charge, jouer au football ou conduire un véhicule..., impliquent leur part indissociable d'expérience acquise et d'improvisation. Même si, de manière plus ou moins implicite, nous disposons de schèmes d'actions et d'algorithmes préalables à l'exécution de la plupart de nos tâches, l'improvisation accompagne naturellement l'ensemble de nos actions. Dans notre pratique quotidienne l'improvisation constitue « la seule arme en notre possession contre les caprices du hasard <sup>2</sup> ». Il arrive même parfois à l'improvisation de précéder structurellement nos actions – c'est le cas, par exemple, lorsque l'on se trouve incapable d'expliquer ou de décrire *a priori* comment on a l'intention de procéder pour réaliser une besogne, tout en ayant l'intime conviction que l'on « saura bien se débrouiller » une fois sur le terrain de l'action. Cette part impondérable de comportement improvisé, caractéristique de notre mode de confrontation au réel et de notre capacité à transformer ce dernier, marque, jusqu'à présent, l'une des différences notables entre l'organisme vivant et la machine qui, pour sa part, a systématiquement besoin d'un programme préalable pour s'exécuter. Par « naturellement » nous voulons simplement signifier que, dans le déroulement des actions, le prévu et l'inopiné, le prémédité et le spontané, l'innovation et la routine, l'imitation et la création etc., s'imbriquent de manière indissociable. Si nos actions semblent souvent se répéter, c'est toujours dans la différence. Dans la mesure où elle est une confrontation à une réalité impliquée dans un devenir autonome, toute action comporte sa part irréductible d'improvisation, toute répétition, même la plus banale, incorpore sa part d'innovation.

C'est seulement à partir du moment où l'on envisage la possibilité de détacher le sens de l'action que l'improvisation va se voir considérée comme un problème et donner corps à certaines questions. La composition préalable fait-elle gagner profondeur et précision au contenu par rapport à la spontanéité de l'improvisation ? La composition réfléchie ne constitue-t-elle pas *in fine* la condition d'un déploiement d'un sens que

- 1 On peut mesurer cet embarras au nombre restreint d'ouvrages de philosophie consacrés à la question de l'improvisation.
- 2 Filippo Bianchi, « Improviser » in catalogue de l'exposition *Le siècle du jazz*, Paris, 2009, Musée du Quai Branly/Skira-Flammarion (p. 389 a).

l'improvisation reste incapable d'accomplir dans sa plénitude? Et si tel est le cas, quel statut accorder aux significations qui sont le fruit de la seule improvisation ? Toute improvisation ne réfère-t-elle pas implicitement à une archi-écriture, un texte virtuel qui la précéderait et qui s'apparenterait à sorte de programme déjà inscrit ou, selon la formule du musicologue Jacques Siron, à une « partition intérieure<sup>1</sup> » ? Ces différentes questions n'émergent qu'à partir du moment où, détaché de l'action, le sens, ainsi abstrait, s'autonomise.

Or, une fois accomplie cette abstraction, une fois la conception, porteuse de sens séparée de l'exécution, les actions peuvent désormais être à leur tour vouées à la sphère pragmatique de l'utilité et de l'efficacité. Cette division apparaît en premier lieu d'ordre ontologique : c'est la différence aristotélicienne entre le moteur et le mu ou, sous une autre forme, entre la cause et l'effet. Mais, très vite, cette distinction se répercute dans l'ordre social et politique : en institutionnalisant une césure hiérarchique entre le donneur d'ordre, porteur de sens et faiseur de règle – définit comme l'auteur – et le simple exécutant chargé d'interpréter les données d'un code et de les convertir en actes, elle légitime une hiérarchie et justifie un ordre social. La distance censée séparer le créateur de sens (l'auteur) de l'exécutant, simple interprète d'un code, légitime l'asymétrie du rapport social qui les distingue et, éventuellement les oppose. La distribution hiérarchisée des rôles prend son plein effet une fois que l'on se trouve en possession d'une technique spécifique qui va permettre d'isoler le sens à l'intérieur d'un système de signes codifiés. Mieux que tout autre moyen, l'écriture – et tout particulièrement l'écriture alphabétique – et la notation musicale, remplissent cet objectif de manière particulièrement adéquate.

En trouvant son sens à l'extérieur du geste technique qui l'accomplit, l'action peut alors se voir confinée : « dans le monde sans structure de ce qui ne possède pas de significations, mais seulement un usage, une fonction utile<sup>2</sup> ». Destituée du sens, la confrontation pratique de l'homme au réel se trouve alors circonscrite à la seule sphère de l'utile ; perçue dès lors comme conditionnée par l'assujettissement de l'homme à la nécessité, l'action se déploie sur fond de valeurs posées comme secondaires d'un point de vue strictement humain, des valeurs qui ne concernent que la seule animalité de l'homme. Or, en assignant aux œuvres une « finalité sans fin », les théories de l'art ne font que redoubler cette répartition déséquilibrée des rôles qu'elles font basculer du domaine de la production technique à celui de l'expression poétique. Nous allons voir que si l'improvisation émerge comme problème, c'est qu'elle vient subrepticement rompre un consensus en contestant une répartition des rôles qui, pour la philosophie, semblait aller de soi.

Dans la plupart des cultures, la notion d'improvisation reste, en elle-même, sans pertinence, car la seule façon pour l'être humain tant de produire du sens que d'engendrer des événements et d'agir efficacement sur le réel, c'est d'improviser ce que l'on veut signifier tout autant que ce que l'on souhaite accomplir. Demander à un Pygmée ou à un Introït quelle est la part d'improvisation dans leur manière de chasser ou de jouer de la musique n'a tout simplement pas de sens. Dans de telles sociétés, l'expression et l'action, la performance et la création, cohabitent de manière

1 Jacques Siron définit la partition intérieure en des termes assez larges : « On peut la décrire comme une compétence – au sens linguistique. C'est une partition virtuelle sur laquelle transparaissent un nombre infini de potentialités, d'intentions de jeu et de gestes » *La partition intérieure*, Paris 7<sup>e</sup> édition, 2008, Outre Mesure, p. 84.

2 Gilbert Simondon, *Du mode d'existence des objets techniques*, Paris, 1958 Aubier-Montaigne.

indissociable : agir c'est s'exprimer, mais réciproquement toute expression est aussi une action ; la sémantique ne fonctionne en l'occurrence que dans le cadre d'une pragmatique. L'idée d'une signification autonome, isolable en tant que telle y est dénuée de pertinence ; en fait, elle n'est tout simplement pas envisageable.

C'est dans la mesure où l'entreprise philosophique vise à prendre en compte la signification indépendamment de l'action qu'elle propose également d'isoler un sens en tant que tel pour le placer dans l'immatérialité des signes en le détachant du monde matériel. De cette intention logocentrique fondée sur l'immatérialité du sens procèdent, entre autre, les distinctions canoniques de la théorie et de la pratique, mais également celle de la forme et de la matière, du moteur et du mû, de l'intelligible et du sensible...

Or, c'est à partir du moment où cette volonté d'abstraire le sens pour l'isoler en tant que tel commence à se dessiner que la philosophie rencontre la question de l'improvisation. En effet, l'improvisation continue de faire cohabiter ce que la philosophie voudrait penser à l'état séparé. C'est toujours dans le cadre d'une économie du signe qu'émerge la question de l'improvisation. Mais, tant que le sens n'a pas été détaché de l'action, qu'il n'a pas pris ses distances avec le corps ou la matière, et que, par conséquent, il n'existe pas de sphère autonome de l'expression et de la signification, aucune économie séparée du signe n'est en mesure de se constituer.

## 2 – *Cristallisation de la question de l'improvisation dans l'expression musicale*

Compte tenu de ces éléments, on comprend pourquoi la question de l'improvisation émerge à partir de ce qui touche les modalités de l'expression humaine, et qu'elle se focalise tout particulièrement à propos de la musique. D'un côté, contrairement aux autres pratiques artistiques la musique et son corrélat, la danse, impliquent la présence actuelle d'un corps en mouvement, d'un corps à l'œuvre, et à ce titre – du moins avant l'invention des techniques d'enregistrement et de reproduction sonore – l'œuvre musicale n'est pas le résultat constaté *a posteriori* d'une action dont elle pourrait se dissocier (comme c'est le cas dans les arts plastiques ou même en littérature), mais reste solidaire d'une performance, d'une action en train de s'accomplir ; la musique n'existe pas indépendamment de l'acte de musiquer<sup>1</sup>. Mais d'autre part, en Occident, la musique, en devenant « savante », a pris une orientation notationnelle qui tend à la désolidariser de la performance pour la propulser, au titre de l'œuvre, dans une économie du signe séparé, où le sens, promu au rang d'œuvre, prend le pas sur l'acte à accomplir. La notation musicale, qui permet de faire préexister les œuvres à leur exécution, relègue au second plan le moment de leur actualisation sensible et les en sépare de manière radicale. De ce fait, le moment de la création des œuvres musicales devient une opération quasi-magique, une sorte d'alchimie à laquelle nous ne sommes jamais conviés et où nous ne sommes pas censés avoir accès. Cette volonté de ne nous faire accéder qu'au seul résultat, renforce la frontière qui sépare l'auteur, créateur de

1 Comme le remarque Christopher Small, cette caractérisation de l'art par l'action n'est pas propre à la musique : « Correctement compris, tout art est art de l'action – art de la performance, si vous voulez – et sa signification ne réside pas dans des objets mais dans des actes de créer, de communiquer, de percevoir. » *Musicking*, 1998, Wesleyan University Press p. 140.

l'œuvre, du public dont le rôle se cantonne à la simple contemplation et, éventuellement, aux jugements de goût.

Grâce aux partitions, il devient en outre possible d'étudier les œuvres de la musique savante comme de purs éléments signifiants, indépendamment de leurs éventuelles réalisations sonores. Cette possibilité d'examen rétroactif – généralement dévolu à des spécialistes – a tendance à nous faire privilégier la structure globale de l'œuvre ( sa grammaire) par rapport au présent vécu de la musique, c'est-à-dire à sa manifestation sensible, à sa réalisation matérielle<sup>1</sup>. Pour l'auditeur savant, la musique est donc susceptible de se dispenser d'une réalisation sonore et de considérer comme accidentels ses ancrages sensibles. Adorno suggère même que l'écoute des œuvres musicales savantes devrait se dispenser d'une audition proprement dite et tendre idéalement vers une lecture silencieuse de la partition : « la lecture silencieuse accomplit l'imagination exacte, prend figure de véritable idéal d'interprétation.<sup>2</sup> ». Et André Pirro – ex-titulaire de la chaire de musicologie à la Sorbonne – confirme ce caractère subsidiaire de l'exécution et de l'audition d'une œuvre musicale lorsqu'il confie à son collègue Jacques Chailley : « Je ne vais jamais au concert. À quoi bon entendre de la musique ? Il suffit d'en lire. »<sup>3</sup>

La partition est par définition le résultat d'un acte de codification destiné à se matérialiser et à produire ses effets en l'absence du compositeur (par exemple après sa mort). Grâce à la notation musicale la musique peut donc, en apparence, quitter le domaine des performances pour entrer dans celui des œuvres réifiées. Promu au rang de *deus ex machina*, le compositeur n'est plus alors un simple faiseur de musique – un acteur – mais l'exclusif responsable de l'avènement du sens ; demiurge adulé de l'œuvre, il se range parmi les auteurs. La division du travail musical est ici à l'image de la division du travail social : éventuellement relayé par le chef d'orchestre, le compositeur s'y fait donneur d'ordre par le truchement de la partition<sup>4</sup>. Le personnage du compositeur, typique de la musique en Occident, se trouve donc uni par des liens d'homologie à toute la métaphysique de la cause, de la forme et de l'essence, ou du moteur etc., telle qu'elle émane de la philosophie occidentale.

Certes, les stipulations inscrites sur la partition sont censées faire l'objet d'une interprétation ultérieure, or, non seulement cette manifestation *a posteriori* demeure-t-elle considérée comme subsidiaire quant à l'*être* de l'œuvre<sup>5</sup>, mais la latitude qui est laissée à l'interprète dans l'organisation de son jeu vaut également comme une injonction. Circonscrite par le cadre prédéfini de l'écriture<sup>6</sup>, l'interprétation ne se justifie que dans la perspective d'une idéalité régulatrice de l'œuvre. L'interprète est chargé de restituer à l'œuvre toute la plénitude d'un sens, supposé préexistant, bien qu'aucune interprétation n'y parvienne de manière absolue. C'est pourquoi, selon la formule d'Adorno : « les partitions sont presque toujours meilleures que les exécutions<sup>7</sup> ». On aboutit alors à une conception essentiellement scripturale de l'œuvre ; c'est en effet grâce à la notation fixée une fois pour toute que l'œuvre – et singulièrement l'œuvre musicale – acquiert son individualité et conquiert son

1 Une absurdité que dénonce Christopher Small *Musicking* p. 163.

2 Theodor W. Adorno : « Musique et technique, aujourd'hui », *Arguments*, n o 19, 1960, p. 52.

3 Cité in Laurent Cugny, *Analyser le jazz* Paris, 2009, Outre Mesure, p. 63.

4 Et, dans la musique symphonique, par l'intermédiaire d'un chef qui s'arroge le droit d'extraire le sens de l'œuvre pour les musiciens de l'orchestre.

5 À ce titre, les bonnes ou les mauvaises interprétations sont considérées comme de simples accidents de l'œuvre.

6 Et avec le temps ce cadre deviendra de plus en plus strict.

7 *Théorie esthétique*, Trad. Marc Jimenez et Eliane. Kaufholz, Paris, Klincksieck 1995, p.146.

autonomie dans le monde spécifique des significations – c'est-à-dire des formes – qui relègue l'interprétation au rang de simple accident : « La fixation par signes ou notes n'est pas extérieure à la chose : l'œuvre d'art y acquiert son autonomie vis-à-vis de sa genèse : d'où le primat des textes sur les interprétations<sup>1</sup> ».

L'exécution représente donc pour l'œuvre un moment critique, puisqu'en passant à la réalisation sonore, la composition se trouve réinsérée dans une perspective d'action dont la notation l'avait, jusqu'à présent, disjointe et, si l'on peut dire préservée. Ce passage par une performance voue l'œuvre musicale à des impondérables, des accidents, susceptibles de la détourner de son essence et dont les aléas menacent de compromettre son autonomie signifiante. Ces craintes expliquent le régime de liberté surveillée auquel se trouve soumis l'interprète.

Ainsi, avec l'apparition de la musique écrite, caractéristique de notre tradition musicale savante, le fait sonore se manifeste dans le cadre d'une *traduction* : c'est à la fidélité de cette traduction à un original, fixé une fois pour toutes par son auteur, et valant comme « texte » de référence, que se mesure la valeur de l'interprétation. À l'opposé de ce schéma, qui réactive le clivage ontologique du modèle et de la copie, l'improvisation se développe et prolifère par un processus de *transduction* au sens que Gilbert Simondon – et à sa suite Gilles Deleuze – confère à ce terme :

Nous entendons par transduction une opération, physique, biologique, mentale, sociale, par laquelle une activité se propage de proche en proche à l'intérieur d'un domaine, en fondant cette propagation sur une structuration du domaine opérée de place en place : chaque région de structure constituée sert à la région suivante de principe et de modèle, d'amorce et de constitution, si bien qu'une modification s'étend ainsi progressivement, en même temps que cette opération structurante.<sup>2</sup>

Ainsi, même à reprendre un standard, l'improvisation congédie-t-elle toute référence à un modèle initial ou une forme originaire, et si comme on lui reproche, elle est bien un acte de « mémoire manipulée » cette situation tient au mode de propagation par transduction qui caractérise sa genèse.

Si tel est bien le cas, la référence à une hypothétique « partition intérieure » pour décrire le travail de l'improvisateur, ne peut pas rendre compte de manière satisfaisante de la nature effective de l'acte d'improviser. Renvoyer l'improvisateur à une secrète archi-écriture, en postulant la primauté d'un texte virtuel, c'est replacer l'improvisation sur les rails balisés de notre tradition scripturale, notationnelle. Tradition qui considère le fait musical, dans sa manifestation sonore, comme un exercice de simple traduction, en lui-même distinct du moment d'individuation de l'œuvre – c'est-à-dire du moment déterminant où se construit le sens de l'œuvre. L'interprète n'établit pas le sens il se contente au sens littéral de l'exprimer ; de l'extraire de la partition. En d'autres termes, l'interprète est censé faire *paraître* l'œuvre au plus près de son *être*. Dans cette perspective, même tenue pour absente, la partition demeure l'essentiel du fait musical. Par le truchement d'une notation ou d'une graphie – fût-elle d'ordre virtuel – le fait musical se trouve ainsi disjoint du moment de sa réalisation sonore. Or, accepter l'improvisation pour ce qu'elle est, implique de renoncer à la prégnance des œuvres, telle que celle-ci émerge dans la conception occidentale de l'art, et, par voie de conséquence, au prestige de l'au(c)torité que revendique le compositeur dans notre tradition savante.

1 Ibid. p. 146-147.

2 Gilbert Simondon, *L'individuation Psychique et collective*. p. 24-25.

### 3 – Quelques malentendus à propos de l'improvisation

On appréhende souvent l'idée d'improvisation comme celle d'une liberté absolue, d'une création spontanée autonome que l'improvisateur tirerait quasiment *ex nihilo* d'on ne sait trop quelle faculté innée d'invention ou d'un hypothétique fonds de créativité individuelle auquel ce dernier aurait accès de manière privilégiée et dont il serait capable d'exprimer le sens pour mieux nous étonner. Cette façon d'envisager l'acte d'improviser correspond, ce me semble, à une volonté implicite de faire rentrer par la fenêtre les idées romantiques d'inspiration et de génie, que les théories de l'art avaient progressivement congédiées.

L'improvisation est moins invention que jeu sur la mémoire à partir d'une expérience acquise :

L'improvisation n'invente rien, et inventer n'a jamais été ni son fondement, ni sa raison d'être, ni son but si l'on peut dire. Ce serait plutôt transposer, transformer, transfigurer notre mémoire en temps réel.<sup>1</sup> »

(On notera au passage que Didier Petit utilise le nuage sémantique de la transduction évoquée plus haut.)

Et à ce titre Pierre Boulez n'a donc pas tort lorsqu'il parle de l'improvisation comme un acte de « mémoire manipulée » à propos de l'improvisation :

La véritable invention implique la réflexion sur des problèmes qui ne se sont, en principe, jamais posés, ou, en tout cas, pas d'une façon déjà évidente ; et la réflexion sur le fait de créer implique obstacle. Les instrumentistes ne sont pas des surhommes et la réponse qu'ils donnent au phénomène d'invention est en général un acte de mémoire manipulée. Ils se rappellent ce qu'ils ont déjà joué, le manipulent, le transforment. Les résultats sont une concentration sur le phénomène sonore lui-même ; mais la forme est pratiquement laissée pour compte. Les improvisations, et surtout les improvisations de groupe où il y a résonance entre les individus, ont toujours les mêmes courbes d'invention : excitation – repos – excitation – repos. Dans les sociétés dites “ primitives », on observe une situation analogue au cours de manifestations culturelles assez simples de schéma, qui impliquent une tension psychologique de plus en plus forte suivie d'une relaxation. On s'excite en commun, et quand le tumulte atteint son comble vient le besoin de se détendre, et une plage de repos intervient. Ce schéma psychologique primaire et fondamental dans l'excitation est un phénomène capital dans le rituel collectif, surtout quand il est improvisé et laissé au tempérament. Le seul aspect qui ressort donc des improvisations laissées à l'instrumentiste, ou même au compositeur s'il est instrumentiste, c'est un psycho-test collectif, qui ne donne que des dimensions très primaires de l'individu<sup>2</sup>.

D'un point de vue philosophique ceux qui considèrent l'improvisation comme la manifestation d'une liberté absolue s'inscrivent dans le cadre d'une métaphysique du sujet qui a justement pour corrélat l'idée cette liberté absolue (Sartre). La revendication de liberté absolue est une façon de revendiquer une responsabilité totale par rapport à l'objet créé et donc de souligner son statut d'auteur.

Or, comme le souligne de façon saisissante Bernard Lubat dans un entretien accordé à France-Info le 17 septembre 2021 : « L'improvisation c'est s'affranchir de l'illusion de

1 Didier Petit, *Inflexion* revue « In Situ » n°9, juillet 1997.

2 Pierre Boulez, *Par volonté et par hasard, Entretiens avec Celstin Deliège*, Paris, Seuil, 1975, p. 150.

se croire libre ». C'est sans doute dans cette perspective que Stan Getz déclare pour sa part que : « L'improvisation se situe dans un lieu où l'on ne fait pas de morale ».

D'une façon générale, en matière d'expression, il me paraît inadéquat de rabattre l'idée d'improvisation sur celle d'œuvre d'art.

L'improvisation se caractérise en effet comme un acte et non comme un objet. L'improvisation s'accomplit toujours à titre de performance, c'est-à-dire qu'il s'agit d'une action qui se déploie en temps réel. L'improvisation vaut donc moins en tant que résultat achevé qu'en tant que processus en développement. Contrairement à l'œuvre, l'improvisation n'est pas un résultat, c'est une dynamique. Alors que l'artiste, au nom de la perfection de l'œuvre accomplie, revendique une forme d'éternité, l'improvisateur se plaît à faire proliférer l'instant. En outre tandis que l'artiste peut réaliser son œuvre dans la solitude, l'improvisation suppose la présence d'un public et une interaction avec les membres de l'assistance.

Disons que l'improvisation n'a pu progressivement être considérée comme un « objet » que de manière accidentelle. C'est en effet dans la mesure où les techniques d'enregistrement et de diffusion du son et de l'image ont permis de fixer « pour l'éternité » les improvisations sonores et visuelles. Mais cette particularité demeure extérieure à l'acte d'improviser. C'est une circonstance accidentelle résultant de l'évolution des technologies. Toutes les improvisations qui se sont déroulées disons avant la fin du XIX<sup>e</sup> siècle ne sont pas des objets.

Il faudrait en outre souligner qu'avec les techniques de fixation du son sur un support, l'acte éphémère se trouve transformé en chose durable ; l'improvisation se trouve ainsi menacée de réification.

Enfin je ne pense pas que l'improvisation musicale passe par une forme implicite d'archi-écriture et s'articule sur ce que Jacques Siron appelle une « partition intérieure » dans la mesure où l'improvisation est le lot commun de toutes les musiques étrangères à la notion pour lesquelles l'idée même de partition apparaît dénuée de sens. Cela étant dit il n'est pas impossible qu'un musicien rompu aux pratiques musicales de lecture et d'écriture ne puisse se départir d'une forme d'attitude « notationnelle » à l'égard de ce qu'il improvise. Pour les musiciens de jazz le problème reste ouvert dans la mesure où certains d'entre eux maîtrisent toutes les subtilités du solfège (Charles Mingus, Mary-Lou Williams, Anthony Braxton, Stan Getz...) et d'autres parmi les plus grands ne savent pas ou mal lire la musique (Bix Biederbeke, Erroll Garner, Django Reinhardt, Sidney Bechet, Dave Brubeck...).

#### *4 – L'improvisation jazzistique comme substitution de la figure à la forme*

On reproche généralement l'absence de forme aux morceaux qui procèdent du travail de l'improvisation ; c'est le cas de nombreux compositeurs ou musicologues attachés à la tradition savante occidentale, en particulier de Pierre Boulez que nous avons déjà cité. Faute de maîtriser ce qu'il joue dans l'unité synthétique d'une totalité accomplie, la forme échappe à l'improvisateur. Dès lors l'improvisation se résumerait à un jeu

futile, irresponsable<sup>1</sup> ; elle se réduirait à un « psychodrame personnel<sup>2</sup> », incapable de rassembler une signification pertinente à l'intérieur d'une forme cohérente. Et c'est en partie dans la mesure où le jazz fait largement prévaloir l'improvisation que Pierre Boulez ne trouve pas de mots assez sévères à son endroit.

Or, déplorer cette absence de forme comme une déficience de l'expression improvisée et considérer cette dernière comme une facilité que s'octroierait le musicien incapable de composer, c'est oublier qu'en jazz l'improvisation ne se donne justement pas tant pour but de produire des formes, que celui de moduler des figures en captant des forces imperceptibles pour tout un chacun : « L'improvisateur est celui qui donne à entendre des forces elles-mêmes imperceptibles, inaudibles. »<sup>3</sup>. C'est bien cette idée d'une dynamique des forces que connote l'idée de figure : figure de voltige, figure de gymnastique ou de patinage...

Figures improvisées qui – remarquons-le d'emblée – ne sont pas exclusivement sonores. Il suffit d'avoir assisté ne serait-ce qu'à un seul concert pour savoir qu'en jazz les improvisations sont tout autant des événements tactiles, gestuels et posturaux, mettant à contribution une sensibilité proprioceptive qui excède le cadre de la simple audition, ou plutôt qui installe l'audition dans sa dimension à la fois tactile et cinétique. De ce point de vue, le musicologue italien Vincenzo Caporaletti a raison de considérer le jazz comme une musique audio-tactile<sup>4</sup>.

Si l'on ne peut pas en l'occurrence parler d'une mise au jour d'une forme, c'est que les figures qui se rencontrent dans l'improvisation jazzistique sont d'abord des lieux de convergences d'affects en devenir, alors que toute forme se veut définitive et implique un achèvement. Conformément aux connotations néo-platoniciennes d'où émergent les théories de l'art en vigueur en Occident, l'idée de forme implique celle de perfection ; c'est-à-dire de totalité achevée autonome dont il est, en principe, impossible d'ajouter ou de soustraire quoique ce soit sous peine d'affaiblir la cohérence de l'ensemble et d'en dénaturer le sens. Ainsi, architecte et philosophe du XV<sup>e</sup> siècle Alberti définit-il la beauté artistique comme « une harmonie d'une espèce telle que rien ne pourrait être ajouté ou changé en elle sans qu'elle ait aussitôt moins de charme<sup>5</sup> ». C'est toujours à cette totalité close sur elle-même que se réfère le musicologue contemporain Ulrich Dibelius lorsqu'il soutient que :

Concevoir des œuvres n'est significatif qu'à condition de pouvoir leur conférer une forme où chaque détail se rapporte de manière précise et vérifiable à l'ensemble, c'est-à-dire où les parties et le tout s'articulent réciproquement.<sup>6</sup>

Une telle perspective, qui réifie l'œuvre en la refermant définitivement sur elle-même, demeure étrangère au phénomène de l'improvisation. Ainsi, à l'instar des protagonistes d'une conversation, les musiciens d'une *jam session*, peuvent-ils accueillir – à *l'improviste* – n'importe quel nouveau venu, pourvu que ce dernier possède les compétences et la créativité, requises pour soutenir l'échange. Réciproquement, privé de son trompettiste, Johnny Coles, frappé sur scène d'un malaise, Charles Mingus ne s'est pas pour autant senti obligé d'interrompre sa tournée

1 La responsabilité de l'artiste est un thème qui tient particulièrement à cœur Pierre Boulez.

2 Pierre Boulez op. cit. p. 84.

3 Jean-Louis Chautemps in Denis Levaillant *L'improvisation musicale*, Paris 1981 Jean-Claude Lattès, p. 210.

4 Cf. par exemple son ouvrage *I processi improvvisativi nella musica*, Lucca, 2005 Libreria Musicale Italiana.

5 Cité in Anthony Blunt, *La théorie des arts en Italie 1450-1600*, Traduction Jacques Debouzy, Paris, 1996, Gallimard, p. 28.

6 Ulrich Dibelius « L'œuvre désœuvrée » in *Musique en jeu* n°3 mars 1972.



européenne . L'enregistrement de la prestation que la formation livrera au Théâtre des Champs Elysées, le lendemain de ce dramatique incident, ne laisse en effet en rien transparaître cette carence qui, n'en doutons pas, aurait désorganisé n'importe quel orchestre de chambre de tradition « classique »<sup>1</sup>.

Dans son rapport au thème, l'improvisation est moins une ligne de contour qu'une ligne de fuite, dont les inflexions traversent et subvertissent l'agencement formel de la substance thématique sollicitée par les musiciens. Partons, en jazz, d'un morceau de facture classique. Un « standard ». Lancement du thème... [Impro. 1 ; impro. 2 ; impro. 3 .... Impro. *n* ] retour au thème. Entre les deux énoncés du thème, la succession des improvisations (idéalement un chorus par membre de l'orchestre, mais ce n'est en fait que rarement le cas) s'installe un espace rythmique, aux dimensions et aux contours indéterminés, agencé selon des lignes de fuites. En effet, non seulement il s'agit pour l'improvisateur de fuir le thème retenu comme prétexte, mais il faut également faire fuir ce dernier comme un tuyau crevé, en épancher la substance en figures qui rendent la forme initiale du morceau joué méconnaissable – quoique familière<sup>2</sup> – avant d'y revenir. Traitée par les meilleurs improvisateurs (Armstrong, Bechet, Lester Young, Parker, Monk ou Coltrane...), la forme originelle du standard – souvent une ritournelle prélevée dans le réservoir quasi inépuisable des *songsters* de Tin pan Alley – va se trouver soumise à un régime de déformations qui, toutes choses égales, n'est pas loin de faire ressembler la pièce ainsi jouée aux figures martyrisées du peintre Francis Bacon. C'est ainsi, par exemple, que Lester Young, soir après soir laisse de plus en plus s'échapper la substance du thème autour lequel il improvise et dont la trame sonore originale se détériore progressivement par le jeu des transformations superposées que le saxophoniste lui fait subir :

D'abord il se démarquait du thème de la composition qu'il faisait suivre de ses improvisations ; une semaine après, il abandonnait le thème pour commencer avec ce qu'il avait improvisé la semaine précédente ; la semaine d'après il partait sur son second chorus et ainsi de suite<sup>3</sup>.

D'une façon similaire, au moins dans ses effets, John Coltrane, au fil des versions successives, de *My favorite things*, ne cesse de réaménager la ritournelle de Rogers et Hamerstein en figures de plus en plus dilatées, de moins en moins probables et dont l'agencement confère pourtant au thème une prégnance palpable par le truchement d'un agencement subtil de ses résurgences dans la trame sonore de chaque nouvelle prestation

Impliqués dans le mouvement des lignes de fuite de leurs improvisations, les musiciens de jazz à l'œuvre ne produisent pas à proprement parler de formes ; ils capturent des forces, se saisissent d'énergies ambiantes et font proliférer la matière sonore dont ils organisent en temps réel le devenir. Le jeu se déploie alors dans le cadre d'un Aiôn « qui est temps indéfini de l'événement<sup>4</sup> ». Ici, il ne s'agit pas de faire comparaître une forme que l'on exhume, et la temporalité n'a nul besoin d'une chronologie pour faire exister l'événement : ce n'est qu'après coup, dans le regard

1 Cf. « The Great Concert of Charles Mingus » enregistrement en direct au Théâtre des Champs Elysée le 19 avril 1964 America/Musidisc.

2 Le lien de cette étrange familiarité du jazz avec "l'Unheimlich" freudien a bien été mis en évidence par Giorgio Rimondi : « La differenza salvata » in *Il suono in figure, pensare con la musica* Mantova, 2008 Scuola di Cultura Copntemporeana (pp.173-179).

3 Gunther Schuller, *The Swing Era*, New York, Oxford University Press, 1989, p. 557, note 22.

4 Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux* p. 320.

structurant de l'historien, ou les appréciations de la critique, que les événements deviennent « historiques », et que se stratifie une « histoire du jazz »<sup>1</sup>.

Dans le processus de capture de forces que constitue l'acte d'improviser, l'intensité de l'énergie en circulation se manifeste de manière tangible et prend parfois une dimension physiquement palpable. C'est ainsi que, dans la version de *My favorite things* filmée en Belgique en août 1965<sup>2</sup>, sous la chaleur des projecteurs, la transpiration se condense : du bassiste (Jimmy Garrison) et du batteur (Elvin Jones) – qui tiennent, si l'on peut dire, les postes les plus athlétiques au sein du quartet – émane une vapeur qui matérialise cette énergie dilapidée.

Le mouchoir dont Louis Armstrong se tamponne les lèvres, celui dont Oscar Peterson s'éponge le front, les grognements qui accompagnent le jeu de Lionel Hampton ou celui d'Eroll Garner, la serviette enroulée sur le col d'Art Blackey à l'instar d'un boxeur à l'entraînement, les notes tenues à l'extrême de Roland Kirk et ses postures acrobatiques d'homme orchestre<sup>3</sup>, le filet de bave de Sunny Murray..., sont les témoins ostentatoires d'une dimension athlétique qui incorpore la participation physique au jeu de l'improvisateur. Dans tous ces cas de figure où domine l'improvisation, l'expression musicale doit être envisagée comme un exercice de capture des forces. Cette dimension athlétique de la création poétique – que Deleuze discerne également dans les tableaux de Francis Bacon<sup>4</sup> – peut prendre des aspects proprement impressionnants. Que l'on songe, par exemple, aux vingt-sept chorus enchaînés par Paul Gonçalves sur *Diminuendo and Crescendo in blue*, le 7 juillet 1956, à l'occasion du Festival de Newport, ou aux improvisations fleuves de la formation de Coltrane, aux empoignades de Keith Jarrett ou de Cecil Taylor avec leur piano, ou encore au spectaculaire K.O. technique de Thelonious Monk improvisant aux côtés de Miles Davis sur *The man I Love*<sup>5</sup> ou encore aux interminables notes tenues par Roland Kirk, grâce à sa maîtrise de la technique du souffle continu.

N'en déplaise donc à Pierre Boulez, et aux contempteurs de l'improvisation, de tels exemples mettent en évidence que : « la densité de la musique n'est pas mesurée, uniquement, à la puissance logique de son abstraction – de son écriture. <sup>6</sup> » ni à la rigueur formelle de sa syntaxe. C'est au contraire dans la présence irréfragable du corps à l'œuvre, dans le déploiement de l'acte de musiquer, que l'improvisateur manifeste la densité de ce qui se joue.

Mais, en portant le musicien aux limites de ses forces et de ses compétences<sup>7</sup>, le territoire de l'improvisation menace à tout moment de se fissurer, de céder la place à un milieu chaotique. Ce qui explique pourquoi les improvisateurs de jazz ont régulièrement besoin de poser des jalons : une manière pour eux de compenser la déterritorialisation que, dans sa progression, le jeu du musicien impose à la musique. Il ne s'agit pas en l'occurrence d'escales ou de lieux de transit programmés sur un itinéraire dessiné à l'avance, mais de moments, toujours imprévisibles, qui s'imposent

1 De ce point de vue le « Dixieland », le « Swing », le « Be Bop » ou le « Free-jazz ». se manifestent non comme des moments objectifs mais comme ce que Michel Foucault appellerait des « formations discursives ».

2 Publié sur le DVD « Le Monde selon John Coltrane ».

3 Les contorsions de Roland Kirk, ou celles du saxophoniste George Adams, ne sont pas sans évoquer non plus les figures corporelles peintes par Francis Bacon.

4 Cf. : *Francis Bacon* chap. 3

5 Miles Davis, « Bag's Groove », 24 décembre 1954, C.B.S.

6 Denis Levaillant, op. cit. p. 114.

7 « L'improvisateur, plongé dans le flux, va aux limites de ses savoirs et compétences » Denis Levaillant, op. cit. p. 222.

d'eux-mêmes dans l'articulation du jeu et des rencontres fortuites qu'y s'y produisent. Ces pauses aléatoires permettent à l'improvisateur de retrouver son souffle et de reprendre ses marques pour la poursuite de son périple dont il trace la carte à mesure que progresse son improvisation<sup>1</sup>.

Si les grands improvisateurs de jazz ont volontiers recours à la citation, ce n'est généralement ni pour l'intérêt formel de ces fragments tout prêts, rameutés au fil du jeu, ni même pour des raisons en relation avec une quelconque syntaxe implicite du discours du musicien<sup>2</sup>. Dans le fil d'une improvisation, la citation s'imposerait plutôt comme point d'ancrage ou de passage de lignes de forces qui s'avèrent autant de lignes de fuite. Mais, dans la mesure où ces fragments cités par l'improvisateur sont, la plupart du temps, connus tant de ses pairs que du public, ils assurent une connivence avec le musicien à l'œuvre, ils permettent à chacun d'éprouver le niveau d'intensité des forces et de participer à leur circulation et à leur diffusion.

## 5 – L'individuation collective (Conclusion)

En matière d'expression, la composition savante, qui privilégie l'idéologie de la forme, tend à faire prévaloir la dimension réflexive des œuvres. Sont alors essentiellement pris en compte : l'organisation, la structure, la cohérence, la syntaxe, l'enchaînement conceptuel, l'abstraction etc. A l'opposé de ce mode formel d'actualisation – mode d'ordre essentiellement *gnosique* – celui qui improvise vit un moment où le sens, qui n'a pas encore été isolé du vécu sensible, se donne sans médiation et suscite une connivence qu'Erwin Strauss décrit comme la manifestation d'un moment *phatique*<sup>3</sup>. C'est en effet à partir de la capture et de la mise en tension d'affects partagés dont l'expression échappe à une saisie intellectuelle de la conscience réflexive, que l'improvisation progresse et se déploie pour faire accéder chacun à un vécu originaire :

Le moment phatique appartient justement à l'état du vécu le plus originaire ; s'il est difficilement accessible à la connaissance conceptuelle, c'est parce qu'il est lui-même la communication immédiatement présente, intuitive-sensible, encore pré-conceptuelle que nous avons avec les phénomènes<sup>4</sup>

Moment inaugural, l'improvisation serait donc un acte constitutif d'individuation. Or, cette individuation ne concerne pas la création d'une forme globalement maîtrisée par un sujet isolé qui assumerait la responsabilité de l'œuvre et s'adjugerait le titre d'auteur, mais elle engage le groupe tout entier, groupe sans lequel l'improvisation,

1 Pour étendre l'analogie deleuzienne sous-jacente à notre propos, nous dirons que l'improvisation s'inscrit dans une logique de la carte, alors que l'interprétation d'une pièce de musique savante déjà écrite s'apparente à une pratique du calque.

2 C'est précisément dans la mesure où, en jazz, les citations détournent généralement l'exécution du morceau d'une « progression vers un but assigné » que Jean Clouzot en condamne globalement l'usage. Seule trouve grâce à ces yeux les citations qui s'inscrivent dans le cadre d'un projet compositionnel : « La citation dans la musique de jazz » in *Les Cahiers du jazz* n°7 1965.

3 « Par moment phatique, nous entendons la communication immédiate que nous avons avec les choses sur la base de leur mode de donation sensible changeant. » Erwin Strauss « Les formes du spatial » in Jean-François Courtine (dir.), *Les formes de la subjectivité*, Paris, 1992, Editions du C.N.R.S. (p. 23).

4 *ibid.*

faute de résonance, ne serait pas en mesure d'actualiser une quelconque signification. C'est en effet à l'intérieur du groupe que la mémoire, permettant à l'improvisation de faire sens, se partage, se déploie et, finalement, progresse<sup>1</sup>. Car, ainsi que le souligne Gilbert Simondon :

Découvrir la signification du message provenant d'un être ou de plusieurs êtres, c'est former le collectif avec eux, c'est s'individuer de l'individuation de groupe avec eux. Il n'y a pas de différence entre découvrir une signification et exister collectivement avec l'être par rapport auquel la signification est découverte, car la signification n'est pas de l'être mais entre les êtres, où plutôt à travers les êtres : elle est transindividuelle.<sup>2</sup>

Or, cette « communauté mimétique »<sup>3</sup> traversée par le sens qui émerge de l'acte d'improviser, ne se limite pas aux seules personnes présentes dans la salle (musiciens, auditeurs) ; c'est tout l'ambitus de la tradition jazzistique qui se trouve, pour ainsi dire, mis à contribution dans le phénomène de l'improvisation, d'où cette impression de « mémoire manipulée » qui en émane. Mais c'est précisément dans cette aptitude à manipuler la mémoire que l'improvisation est aussi invention, c'est-à-dire intelligence de l'instant. Sans l'improvisation, la mémoire ne serait guère plus féconde qu'un album où jaunissent de vieilles photos :

« La faculté d'improviser nous permet de trouver les relations, de relier les fragments de la mémoire de décider quel est le meilleur usage dans des circonstances données.<sup>4</sup> ».

On comprend le malaise du compositeur issu de la tradition savante devant ce mode d'individuation du fait musical. Non seulement le primat du compositeur perd soudain sa justification, mais c'est également l'ensemble de la tradition au(c)toriale dont se réclame l'ontologie de l'œuvre d'art qui se trouve dès lors placée en porte à faux. Il y a un paradoxe à soutenir, comme le répète volontiers Adorno, que « l'œuvre est un "nous" »<sup>5</sup> et à maintenir la position rectrice de l'auteur. Pour que l'individuation collective puisse se déployer l'acte de musiquer doit laisser suffisamment d'interstices ; il faut en effet que l'autre puisse s'immiscer dans ce qui se joue. Or cette figure adventice de l'autre est par nature déroutante et composite : c'est à la fois le partenaire au sein de l'orchestre, qui formule des questions et propose des réponses inattendues ; c'est le public qui infléchit le jeu des musiciens ; ce sont les danseurs qui bousculent le tempo et remettent en question tant la durée du morceau que son agencement rythmique par leurs évolutions, c'est enfin toute une tradition musicale, tant sacrée que profane, qui s'invite de matière impromptue sous forme de citations, d'allusions, de références et vient surprendre chacun dans le fil de son écoute ou de son jeu.

Ce qui dérouté alors dans l'improvisation, c'est moins son mode spécifique d'actualisation que la façon dont cette dernière révèle une phénoménologie générale des œuvres. La question qu'il faut dès lors poser ce n'est pas celle de l'existence d'une éventuelle archi-écriture comme condition tacite de l'improvisation, mais celle d'une manière essentielle pour toute œuvre – par delà le cadre préétabli de sa composition

1 L'idée d'une progression de la mémoire n'est paradoxale qu'en apparence. Dans la mesure où l'improvisation fait la part belle à ce que la psychanalyse appelle les « processus primaires », le temps où elle se déploie est celui du « futur antérieur », qui, selon Jacques Lacan, est par nature le temps de l'inconscient.

2 Gilbert Simondon, *L'individuation psychique et collective* p. 199.

3 Cf. Christian Béthune, *Le Jazz et L'Occident* pp 181-194.

4 Filippo Bianchi op. cit. (p. 389 a-b).

5 Par exemple *Théorie esthétique*, Klincksieck pp 72, 128, 187, 234-236, 329. ; *Notes sur la littérature* Flammarion p. 55 ; « Réflexions en vue d'une sociologie de la musique » *Musique en jeu* n°7 mai 1972 etc.

ou de son écriture – de tendre secrètement vers l'improvisation. C'est-à-dire vers un renoncement à figurer en tant qu'œuvre ; à son « désœuvrement ». Se dessine alors une dimension éminemment performative de l'expression humaine, que la tradition de l'esthétique occidentale s'était efforcée d'évincer en assimilant la théorie de l'art à une sémiotique des œuvres.