

Université Lumière Lyon 2

Ecole doctorale EPIC : Education Psychologie Information-Communication

*UMR 5206 - TRIANGLE*

# **Significations de l'improvisation**

*Le rapport à soi dans le jeu musical*

par Tristan IKOR

Thèse de doctorat en Sciences de l'Information et de la Communication

Sous la direction de Bernard LAMIZET (co-direction : Eero TARASTI)

Présentée et soutenue publiquement le 3 décembre 2014, devant un jury composé de :

Christine ESCLAPEZ, professeur à l'université Aix-Marseille

Alain SAVOURET, compositeur

Eero TARASTI, professeur à l'université d'Helsinki

Bernard LAMIZET, professeur émérite à l'IEP de Lyon



## REMERCIEMENTS

Les personnes que j'aimerais remercier sont évidemment trop nombreuses pour pouvoir toutes être citées – j'espère que les absents se reconnaîtront. Pendant une dizaine d'années, Bernard Lamizet s'est toujours montré disponible, compréhensif et réactif, tout en sachant me laisser indépendant. Je n'ai jamais vu son intérêt passionné et enthousiaste pour le monde des idées se tarir, ce qui a été pour moi une grande source de motivation. À l'autre bout de l'Europe, Eero Tarasti m'a accueilli à bras ouvert, avec une grande générosité. Son soutien, non seulement intellectuel, a toujours été très stimulant. Je remercie aussi vivement Christine Esclapez et Alain Savouret pour avoir accepté de se lancer dans la lecture de ce travail.

Mes parents, Josyane et Bernard, formidablement présents jusque dans les moments les plus délicats, m'ont toujours patiemment et intelligemment soutenu. Je ne cesserai d'avoir à les en remercier. C'est sûrement avec mon père, Laurent, que j'ai eu les discussions les plus longues et approfondies sur mon travail, et l'exigence de ses propos ne les a jamais rendu moins encourageants pour autant. Je tiens finalement à remercier tout particulièrement Guillaume Lavergne, *musicien* et infatigable, pour le cœur avec lequel il a partagé avec moi tous ces moments improvisés.

# SOMMAIRE

Introduction.....	10
1.Préliminaires.....	10
2.Improvisations : du concept à la pratique.....	13
3.Un désir de justesse.....	17
4.Le perfectionnisme.....	21
5.L'énonciation universitaire.....	25
5.1 Conditions de compréhension d'un objet de pensée.....	27
5.2 Science et désir.....	29
5.3 Idéologies.....	30
6.Conséquences méthodologiques et épistémologiques.....	34
6.1 Sources et méthode.....	34
6.2 Épistémologie – musique, psychanalyse et thérapie.....	38
7.L'idée d'improvisation comme autochrone.....	42
PARTIE I : du signifiant au signifié.....	46
A) L'énonciation sur l'improvisation.....	46
8.De la composition à l'improvisation.....	46
8.1. Naissance de la composition.....	46
8.2 Constitution dialectique d'un lieu de sens.....	49
9.L'histoire d'une notion.....	53
9.1 Romantisme.....	53
9.2 Explosion.....	55
9.3 Assimilation.....	57
10.L'improvisation comme praxis esthétique.....	60
11.Le piège de l'oralité.....	63
11.1 Du folklore à l'idéologie.....	64
11.2 L'oralité et la musique.....	68
11.3 Tensions didactiques.....	71
12.L'auralité.....	75

B) L'énonciation de l'improvisation musicale.....	80
13.L'énonciation au-devant de l'énoncé.....	80
14.L'œuvre absente.....	83
14.1 L'improvisation contre l'œuvre.....	85
14.2 L'improvisation avec l'œuvre.....	86
15.L'improvisation comme jeu.....	87
16.Dresser l'oreille.....	91
17.Le sujet anonyme est-il un auteur ?.....	94
18.De l'acte formel à l'événement réel.....	96
19.Postures et conséquences formelles.....	98
 PARTIE II : l'identité engagée et le rapport à soi.....	 103
C) L'engagement de l'identité.....	103
20.La pulsion invocante.....	103
20.1 Premier temps : continuité et écho.....	106
20.2 Deuxième temps : l'oubli et les pulsions.....	107
20.3 Troisième temps : langage et identité.....	109
20.4 Quatrième temps : le temps de la musique.....	109
21.Le désir d'improvisation.....	110
22.L'altérité.....	114
22.1 L'autre divin.....	115
22.2 L'altérité de l'intime, la quête de soi, la quête du sens.....	116
22.3 L'altérité jusqu'à la mort.....	117
23.Se reconnaître en devenir.....	119
24.Le complexe d'identité.....	120
25.Reconnaissance structurale et désir existentiel.....	126
26.De l'authenticité à la justesse.....	128
27.Natures de l'engagement.....	132
27.1 La science de la musique.....	136
27.2 Le politique des musiciens.....	138
27.3 L'amour du son.....	140
27.4 L'art du geste.....	143

D) Rapport à soi et temporalité.....	145
28.Vivre les temps musicaux.....	145
28.1 La rapidité, le mouvement et le vif.....	146
28.2 Les temps musicaux.....	150
28.3 Boucle et pulsation.....	152
28.4 Comment le musicien peut-il sortir d'une temporalité chronologique ?.....	157
29.L'urgence de la présence.....	159
30.L'absence.....	164
31.L'immédiateté.....	167
32.L'envers des décombres.....	168
33.La médiateté.....	172
33.1 Le tout contre la distance.....	173
33.2 Soi, l'autre et le monde.....	175
33.3 La médiateté comme pesanteur.....	176
 PARTIE III : médiations du rapport à soi.....	 179
34.Le chemin.....	179
E) Le phénomène d'improvisation en situation.....	180
35.L'affirmation souveraine.....	180
36.La situation de spectacle.....	185
37.Émotion et catharsis.....	189
38.L'auditeur : un autre qui écoute ou qui voit ?.....	193
39.L'autre improvisateur : rencontre et souveraineté.....	196
40.Le spectacle comme compromis entre rayonnement et dissolution.....	200
40.1 La situation d'intimité de l'art brut, paradigme de la dissolution.....	204
40.2 La fête comme situation privilégiée du rayonnement.....	206
41.Le commencement.....	211
F) Réappropriation de son rapport au monde.....	213
42.Vers une veille généralisée ?.....	213
42.1 De la révocation à la pulsion aurale.....	215
42.2 L'improvisation entre hypnose et méditation.....	217

43.L'affirmation originale.....	219
44.JoHaKyu : le mouvement de l'expression du monde.....	223
45.Le geste et l'instrument.....	229
46.La conscience de soi en tant que corps.....	235
46.1 La musique comme souffle: respiration et interpénétration.....	235
46.2 Les rythmes mondains.....	237
46.3 L'écoute de soi.....	239
47.Le son.....	241
47.1 L'œil et l'oreille.....	242
47.2 Le paysage sonore.....	244
47.3 Silence !.....	247
47.4 Le jeu comme manipulation de la matière sonore.....	249
48.Vouloir laisser-être.....	251
PARTIE IV : la joie d'éprouver le manque.....	256
49.L'expérience des limites.....	256
49.1 Rivages.....	256
49.2 L'attraction du lointain.....	259
49.3 Le sublime.....	261
50.Méduser les significations, incorporer le sens.....	263
51.En équilibre.....	267
51.1 L'équilibre comme ligne du juste.....	268
51.2 Ce que n'est pas l'équilibre.....	272
51.3 Quels équilibres ?.....	274
52.Vouloir-vivre.....	279
53.Post-scriptum.....	282
Annexe n°1 : exemple d'analyse d'improvisation musicale.....	285
Annexe n°2 : dynamique du rythme.....	296
BIBLIOGRAPHIE.....	299





# Introduction

*We don't care about music anyway<sup>1</sup>*

*Improvisation* est un mot coulant. Comme de la lave, qui sèche et se fige dès qu'elle se refroidit, dès qu'elle ne se répand plus. Les études fourmillent à vouloir la mettre en bocal, mais de la lave séchée est-elle toujours de la lave ? L'idée d'improvisation perd dans la froideur de ses définitions la vitalité subversive qui la caractérise, et dans la longueur de ses commentaires l'élan qui la fonde. Pour la comprendre, il faut la laisser déborder, et même attiser la chaleur qu'elle promet. C'est en résonnant de grand air que ses significations raisonnent, et qui s'abordent aussi en sabordant. *L'improvisation est un feu blanc*, de la neige en ébullition, c'est un mur qui fond – l'urgence d'une vie bruyante, mégapole d'un désert de sel, ou banquise à la dérive sur un champ d'herbe verte, humide, pleine de vies en lutte à mort ; et ce feu qui sidère, alentour, dans son propre mouvement hypnotique.

## 1. Préliminaires

C'est un film qui cherche à exprimer ce qu'est l'improvisation<sup>2</sup>. Un spécialiste inconnu parle avec des mots lourds, métaphysiques. Un improvisateur s'aventure ensuite dans un discours poétisant, puis un autre, toujours sérieux, puis un autre, et les voix s'entremêlent, un brouhaha monte progressivement, on n'entend plus de phrases, juste des mots qui surgissent d'un grand blabla. Les images n'écoutent plus, elles montrent juste un piège qui se referme sur lui-même et des personnes qui pérorent, ridiculisées. Parmi cette foule, un intervenant rigole, de plus en plus franchement, et son rire prend progressivement le dessus, jusqu'à faire taire toute parole. L'image s'attarde sur cet homme, sûrement le réalisateur même du film – ou, du moins, son personnage – qui finit par se calmer et regarder, pensif, de l'autre

---

<sup>1</sup>Titre d'un documentaire sur la scène des musiques improvisées à Tokyo, réalisé par KUENTZ et DUPIRE (2009), et qui n'est pas sans rappeler le titre de l'ouvrage de John CAGE (1998) : *Je n'ai jamais écouté aucun son sans l'aimer, le seul problème avec les sons, c'est la musique*.

<sup>2</sup>Il s'agit du documentaire *Step across the border* (« a ninety minute celluloid improvisation »), réalisé par HUMBERT et PENZEL (1990) et qui suit l'improvisateur Fred Frith.

côté de la fenêtre de son bureau. Le reste du film est un débordement permanent, qui toujours évite la gravité des propos.

[...]

Deux musiciens immobiles, rigides, entament une improvisation décousue et redondante, presque mécanique. Bien sûr, aucune mélodie, aucun tempo, ni trame ni harmonie n'ont ici droit de cité. Beaucoup de silences. Une quinzaine de minutes s'écoulent ainsi, sûrement dans un ennui croissant. Sans arrêter la musique, un homme un peu gauche rejoint la scène et commence à parler<sup>3</sup>. Il en vient à questionner le public, alors que les deux musiciens continuent, imperturbables. Les réponses à ces questions purement rhétoriques importent peu :

Pourquoi seuls les musiciens et les spécialistes sont-ils intéressés par la musique improvisée ?

Pourquoi, à votre avis, des personnes viennent à ce genre de concerts ?

Vous sentez-vous plus intelligents quand vous venez à ce genre de concerts ?

Pourquoi la musique improvisée est-elle si ennuyeuse ?

Savez-vous que dans les années 70 en Europe, il y avait des orgies après les concerts de musique improvisée ? Pourquoi les choses ont-elles tant changé ?

Pensez-vous que les musiciens qui improvisent croient vraiment qu'ils font quelque chose de très important en jouant cette musique ?

[...]

Aussi incroyable que ça put paraître, le conte, à peine ébauché, était déjà fini. Ne subsistait qu'un tintamarre vertébral de sons rugis des planches et des lambourdes, sifflés du feu et bramés des mâts, de sons pleins, creux et fluides, de sons de cordages et de discordes, qui, jetés tous ensemble, tohués et bohuant, n'offraient pas la moindre prise à une quelconque eurythmie, fût-elle de hasard – plutôt *donnait à entendre*, pour une oreille

---

<sup>3</sup>Performance de Diego Chamy, *why improvised music is so boring ?*, au festival INSTAL de Glasgow, le 12 novembre 2010. Nous traduisons.

dont le velours n'eut pas été déchiré (et telle fut la mienne) quelque aperçu appropriable du chaos primitif. [...] Qui sauf lui aurait pu nous offrir ce miracle d'écouter, un bref instant, le chaos<sup>4</sup> ?

Mais la puissance de Caracole, cette étincelante figure de l'improvisateur, n'est jamais plus forte qu'au détour de l'existence ordinaire, quand il ne joue pas à amuser son auditoire, quand il incarne et rend possible, aux yeux de ceux qui l'entourent, une autre façon de vivre de laquelle, à chaque seconde, du vif peut jaillir.

[...]

La nuit tombait, dans une de ces rues commerçantes qui partout sont les mêmes, et suffisamment de personnes traînaient leurs besognes pour faire croire à une certaine animation. Après une journée de musique, nous vaguions également, quand l'une de nous se mit à sauter et danser, et à chanter à tue-tête. Peut-être l'un de nous, plus euphorique que bien assumé, la rejoignit, comme en se défiant lui-même, mais elle, joueuse, avait le sourire bondissant, et ses bras étaient toujours aussi libres et tranquilles. Elle n'errait pas dans son monde à elle, au contraire, elle semblait embrasser avec acuité une réalité élargie, sa propre présence comprise, les magasins et leurs lumières, le bitume et les arbres isolés qui en sortaient, les trajectoires des individus seuls, en famille, entre amis. Puis, elle s'arrêta, sans introspection, et reprit une conversation en marche. Aucun jeu théâtral de sa part, il était évident qu'elle ne cherchait ni à se faire particulièrement remarquer, ni à seulement faire rire ou choquer. Elle avait juste ressenti une envie qu'elle réalisa aussitôt.

Ce n'est pas la matérialité objective de l'action qui la rend improvisée, il ne suffit pas de se mettre à danser par surprise dans la rue pour improviser de la sorte ; c'est dans la manière individuelle de réaliser une action que celle-ci prend sa consistance. Elle est comme l'écho d'un certain rapport à soi.

Si on veut bien regarder ce petit événement tout anodin de plus près, ce court moment qui, dans la vie quotidienne, ne porte pas à conséquence et ne devrait même pas retenir notre attention tant il est simplement de la vie qui se déroule, mais si on veut bien, quand même,

---

<sup>4</sup>DAMASIO (2007), p. 470 et 469.

s'arrêter un instant, alors cet événement à petite échelle peut apparaître comme la cristallisation de tout ce que l'idée d'improvisation présage. C'est que la vie, aussi évidente qu'elle puisse paraître quand elle est là, n'est pas un donné de l'existence. Même, quand cette simplicité semble hors de portée, la reconnaître épanouie à côté de soi ramène l'existence à son amertume. Caracole fait autant rêver que souffrir.

[...]

Un désir me ronge le sang. Je ne peux que pressentir la force d'une découverte qui ne trouvera jamais ses mots. Chercher un sens, c'est veiller à ce que les mots ne suffisent plus, c'est se mettre en quête d'un lieu à la limite des significations. Et la conclusion, dramatique, s'impose : écrire une thèse sur l'improvisation est peut-être la dernière chose à faire pour comprendre l'improvisation. Un drame, en effet, car il est question d'existences toutes entières, qui s'empêchent d'improviser pour comprendre et prouver la nécessité d'improviser ; qui insistent à ne pas vivre pleinement pour pouvoir plaider en faveur de la vie qui rayonne. Et pourquoi s'évertuer à laisser une trace qui dirait l'absence de trace ?

## 2. Improvisations : du concept à la pratique

Pourquoi se met-on à improviser ? Quel est le sens de ce geste, finalement assez étrange, qui consiste à vouloir (s') improviser en musique, jusqu'à vouloir se montrer improvisant ? Si nous tentons de réfléchir à ces questions illimitées par le biais de la musique, ce sont bien les significations du concept même d'improvisation qui nous intéressent en premier lieu. Bien sûr, nous allons être amenés à discuter de problèmes spécifiquement musicaux, qui, d'ailleurs, apparaissent souvent renouvelés par la spécificité de notre angle d'attaque. Mais la musique reste pour nous une application exemplaire de considérations plus générales.

Dès le premier abord de la notion d'improvisation, on voit l'énoncé se confondre avec l'énonciation : si l'improvisation peut effectivement désigner l'objet esthétique résultant d'un processus improvisé, c'est bien ce processus même qu'elle signifie en premier lieu. Comme

le performatif dans la langue, l'énonciation elle-même produit la signification sans qu'il y ait, comme dans les situations ordinaires de communication, de distinction entre le signifiant et le signifié. L'improvisateur se met en scène, c'est-à-dire qu'il met en scène l'énonciation même du geste esthétique, qui n'est plus distingué de l'énoncé. C'est pourquoi nous nous intéressons essentiellement au geste de l'improvisateur, au détriment d'observations sur ce qu'il énonce, et sur la manière dont cela est entendu – l'improvisation ne se définit-elle pas par une certaine qualité d'un rapport à soi ?

L'improvisation n'est pas un genre musical, car c'est le geste de l'improvisateur, et non le son qui en résulte, qui la définit comme telle. Aussi, aucune catégorisation stylistique ne saurait être pleinement satisfaisante, puisque ce sont des similarités de *posture*<sup>5</sup> qui permettent de réunir un ensemble aussi hétérogène d'esthétiques musicales. L'improvisation peut se définir très simplement à partir de son étymologie<sup>6</sup> : elle n'est pas l'imprévu, mais le fait de ne pas prévoir ; autrement dit, elle n'est pas une forme surprenante mais un agir particulier. Plus précisément, elle ne manifeste pas seulement le fait de ne pas prévoir, mais *la volonté de continuer à agir sans prévoir*. En cela, c'est bien le rapport à soi de l'improvisateur qui est primordial pour appréhender l'improvisation.

Mais il convient tout de même de préciser à quel imaginaire musical fait référence l'improvisation dont il est ici question – inévitablement, des pratiques similaires tendent à former une esthétique commune, jusqu'à créer un style malgré elles. À quelle improvisation, en tant que forme musicale, renvoie l'improvisation comme geste, qui suscite ici notre attention ? La difficulté de nommer cet ensemble de pratiques, comme l'ambiguïté de ses différentes désignations, sont déjà en elles-mêmes signifiantes. Le terme d'*improvisation libre* voit le jour, dans les années 1960, pour désigner un courant musical tout à fait particulier, et inédit, qui continue d'exister jusqu'à aujourd'hui. Pris dans le même mouvement de revendications identitaires que les musiciens de *free jazz*, des improvisateurs européens ne pouvaient qu'affirmer leurs différences vis-à-vis de leur grand frère états-unien. Du *free jazz* à *l'improvisation libre* : ce n'est plus le jazz qui se veut libre, mais l'improvisation elle-même. Cette démarche, marquée en Angleterre par Derek Bailey, Evan

---

<sup>5</sup>Nous utilisons le terme de *posture* parce qu'il permet de penser ensemble les dispositions de l'entendement et la conduite physique. Il n'est justement pas associé ici à l'idée de se mettre dans la peau artificielle d'un autre idéal, de jouer un rôle construit et décidé à l'avance – de *prendre une posture* comme une attitude. La posture est pour nous au contraire la forme réelle que prend un rapport à soi dans sa relation au monde bien plus qu'aux autres.

<sup>6</sup>*Im-pro-viser* : ne pas voir à l'avance.

Parker, ou le groupe AMM, en Allemagne par Peter Brötzmann ou aux Pays-Bas par Han Bennink, était également influencée par les recherches de la musique contemporaine et de l'électroacoustique. Cependant, le recours à la notion de liberté embrouille les choses plus qu'il ne les précise : parler de liberté pour définir cette musique favorise la critique de biais, celle qui empêche de comprendre la spécificité du geste d'improvisation en ce qu'elle s'attache surtout à rappeler combien l'improvisateur se soumet à des règles implicites. Pourtant, si la liberté peut permettre de caractériser cette forme d'improvisation, c'est à la condition de la comprendre comme une certaine relation à soi, et non dans un rapport aux règles – sinon, en effet, *l'intermusicalité*<sup>7</sup> dans laquelle s'inscrit toute oreille musicale viendra toujours contredire cette prétention à l'émancipation *totale* des idiomes musicaux<sup>8</sup>. L'analyste cherche instinctivement à montrer que des modèles se répètent. C'est pourquoi, paradoxalement, l'improvisation a surtout été étudiée à partir des règles qui la soutiennent – sans doute parce que ce sont les règles qui définissent un code et, donc, engagent la question des significations. Pourtant, ce qui la définit, et qui exigerait d'être spécifiquement réfléchi, est précisément la volonté de ne pas répéter. Alors peut-être devrions-nous éviter de tendre un piège supplémentaire en brandissant la liberté comme on revendiquerait un clivage : devrait-on dire, sinon, que les autres formes d'improvisation ne sont pas libres ?

Si les termes conviennent mal, l'appellation *improvisation libre* renvoie effectivement à un ensemble de pratiques musicales bien délimité ; la réalité de cette délimitation est indiscutable. Aujourd'hui, il est davantage question de *musiques improvisées* – mais s'agit-il vraiment de la même scène ? Cette appellation, qui garde le mérite de son pluriel, s'est imposée comme catégorie, mais *improvisation* musicale et *musiques improvisées* ne sont pas synonymes, puisque ce ne sont pas les mêmes termes qui sont accentués : la première désigne d'abord de l'improvisation, qui privilégie une médiation musicale, alors que la deuxième représente d'abord une forme de musique, possédant une certaine méthode improvisée. Si dans les musiques improvisées, l'improvisation vise une musique spécifique, dans l'improvisation musicale, la médiation de la musique n'est qu'un moyen d'éprouver l'improvisation : par cette médiation des sons, esthétique et formelle, il est possible de mettre en place les conditions d'avènement d'une improvisation, mais qui aurait pu tout

---

<sup>7</sup>L'intermusicalité désigne la culture musicale présente, consciemment ou inconsciemment, dans le processus de l'énonciation musicale. Ce concept est comparable à ceux d'intertextualité (Kristeva (1968), p. 297) et d'intericonicité (Lamizet (2013), p. 138).

<sup>8</sup>D'ailleurs, l'improvisation libre se dit aussi parfois *improvisation totale*, ce qui n'est pas moins discutable. Derek Bailey, quant à lui, proposait les termes d'*improvisation non-idiomatique*, appellation plus spécifique mais également plus alambiquée, et surtout non moins problématique. BAILEY (1999), p. 16. L'improvisation libre n'est pas non plus la *composition instantanée* que nous évoquerons par la suite.

aussi bien ne pas emprunter le canal de la musique. Les musiques improvisées, en devenant un genre, avec une esthétique de plus en plus définie, perdent beaucoup de leur caractère improvisé. C'est pour cela que nous préférons continuer d'utiliser le terme d'*improvisation musicale*, en pensant au monde clairement délimité de l'improvisation libre. Bien sûr, toute musique institue une forme d'improvisation. Mais, pour nous – qui voulons comprendre les significations du concept d'improvisation en s'aidant du jeu musical, et non pas définir telle forme de jeu musical à partir de l'idée d'improvisation –, c'est bien la mal nommée *improvisation libre* qui exprime le mieux l'idée même d'improvisation.

Alors, finalement, de quelle musique parlons-nous ? Si elle s'ancre dans l'histoire du jazz, l'improvisation musicale qui nous intéresse ici n'est bien sûr pas celle des jazzmen *interprétant* un standard, qui suivent une grille<sup>9</sup> déjà *composée* ou, plus généralement, qui respectent des codes esthétiques prédéterminés. Ou alors, si elle peut se dire *jazz*, c'est tout autant que *musique contemporaine*, de la même manière qu'elle fait partie des *musiques actuelles* comme des *musiques du monde*<sup>10</sup>. La musique dont nous parlons n'a pas de nom, et c'est sûrement tant mieux : « nous gagnerons plus que nous perdrons en nous passant d'un terme qui chapeaute tous les autres<sup>11</sup>. » Pour donner à entendre cette musique par des mots, il faut imaginer des musiciens voulant monter sur scène pour jouer quelque chose qu'ils ne connaissent pas, et qui continuent de vouloir ne pas connaître jusque dans le déroulement même du jeu musical. On ne saurait, par définition, classer l'inouï : ce pourrait être du bruit ou traverser un style travesti, ce pourrait être un mouvement ou une certaine qualité de silence, ce pourrait être minimaliste, bruitiste ou spectral, ce pourrait être une chanson, de la transe ou du punk, de la dance ou du free jazz ; l'improvisation musicale relève autant de l'expérimentation que du bal populaire<sup>12</sup>.

---

<sup>9</sup>Une grille est l'ossature harmonique sur laquelle se développe un morceau, un enchaînement d'accords qui se répète. Sans pour autant adhérer aux classifications officielles, il est notable de constater qu'aujourd'hui le jazz est séparé des musiques improvisées. Les programmations précisent : « jazz et musiques improvisées ».

<sup>10</sup>L'improvisation musicale peut renvoyer à toutes les formes esthétiques de la classification officielle (selon les principes de classement des documents musicaux (PCDM) développés dans les bibliothèques) : par exemple, elle est clairement d'influence afro-américaine (classe 1) tout en s'apparentant souvent au rock (classe 2), à la musique savante occidentale (classe 3), aux musiques du monde (classe 9) et, de plus en plus, à la musique électronique (classe 4).

<sup>11</sup>RYLE (2010), p. 199. Il est alors question du terme même d'improvisation. Et, en effet, comprendre l'improvisation semble nécessiter de penser le changement permanent de toute chose jusque dans sa propre définition.

<sup>12</sup>Voir chapitre « le spectacle comme compromis entre rayonnement et dissolution ». Il faudrait peut-être davantage citer des noms d'improvisateurs, plutôt que des styles de musique, car chaque improvisateur, bien plus que chaque musicien, cherche à développer son propre style au-delà des écoles.

### 3. Un désir de justesse

L'ambiguïté de la relation qu'un improvisateur entretient nécessairement avec la dimension politique de son geste se retrouve au fondement même de l'idée d'improvisation ; sous la forme d'une contradiction qu'il convient donc d'explicitier dès maintenant, elle semble même traverser le corps de notre texte de part en part. Une improvisation peut se dire libre parce qu'elle refuse de donner une légitimité à quelque norme restrictive que ce soit, comme si elle disait à l'improvisateur : *tu peux faire tout ce que tu veux*. En cela, l'improvisation libre n'est pas morale. Mais cette liberté ne se définit pas seulement par une volonté d'émancipation des normes, car cette déclaration d'intention comporte aussi, et surtout, une injonction extensive : *tu ne peux faire que ce que tu veux* – c'est en cela que l'improvisation ne cesse de rappeler : *tu ne peux pas faire n'importe quoi*. Finalement, le devoir de l'improvisation libre, dont il va s'agir de démêler les contradictions, pourrait consister en cette formule : *tu peux faire ce que tu veux, mais ce que tu fais, tu dois vraiment le vouloir*. Bien sûr, les problèmes sont, de la sorte, plus acérés que résolus.

Un clivage, dans l'appréhension de la notion de liberté, oppose une conception restrictive à celle qui donne à la liberté une forme extensive. Il est courant de la comprendre à partir de la formule selon laquelle *la liberté des uns s'arrête là où commence celle des autres*. Ainsi, dans une groupe de jazz par exemple, l'accompagnateur d'un solo ne dépasse pas les limites que la fonction d'accompagnement lui impose, et le soliste lui-même arrêtera son solo pour laisser la parole à un autre ; ou, dans une composition instantanée<sup>13</sup>, chacun s'exprime avec retenue pour mieux servir la conception commune de l'œuvre. La liberté, quelque définition qu'on lui donne alors, se trouve *restreinte*, alors que ce qui semble au contraire motiver l'improvisation la plus radicale est une conception *extensive* de la liberté : « cette liberté de chacun qui loin de s'arrêter comme devant une borne devant la liberté d'autrui, y trouve au contraire sa confirmation et son extension à l'infini<sup>14</sup>. » Autrement dit, *la liberté des autres étend la mienne à l'infini*.

---

<sup>13</sup>La composition instantanée, résolument multidisciplinaire, est une pratique qui s'est d'abord développée dans les années 60 aux États-Unis, avec John Cage, Anna Halprin ou encore Robert Dunn, Trisha Brown et Steve Paxton. Elle pourrait désigner une certaine forme d'improvisation, qui resterait plus attachée à la *construction* d'une œuvre qu'à la *découverte* d'un geste. Voir chapitre « la science de la musique », à propos de la distinction proposée par Alain Savouret entre bâtissage et construction.

<sup>14</sup>BAKOUNINE (1899), p. 5.

C'est parce qu'il n'y a plus, dans l'improvisation libre, ni soliste ni accompagnateur que l'improvisateur peut ne pas s'obliger à laisser la parole : pour ne plus être cantonné à son rôle de soliste, il doit désirer la fin du statut d'accompagnateur – c'est-à-dire qu'il n'existe plus dans le groupe de *fonctions* prédéterminées, et c'est bien là une des grandes revendications de l'improvisation libre. *La liberté d'un ancien accompagnateur étend celle de l'ancien soliste à l'infini*. La souveraineté de l'improvisateur est essentielle justement parce qu'il n'a pas un statut défini à l'avance au sein du groupe – qui se pense davantage, d'ailleurs, comme le rassemblement de plusieurs identités singulières que comme un *groupe de musique*<sup>15</sup>. Et contrairement à la composition instantanée, l'improvisation libre n'oblige pas à la cohérence de ce qui est présenté, ni même aux bienséances du spectacle. Seul l'improvisateur peut savoir s'il est nécessaire, pour lui-même, de s'arrêter ou de continuer à jouer – il est même possible qu'il n'éprouve à aucun moment de la représentation<sup>16</sup> le désir de commencer. Aucune morale ne peut non plus empêcher une expression inhabitée de se faire étrangler par l'enthousiasme d'une sauvagerie : il n'est pas question de justice mais de justesse<sup>17</sup>.

La composition instantanée<sup>18</sup> institue un *devoir esthétique*, comme un esthétisme<sup>19</sup> qui restreindrait l'expression de chacun au profit de la forme commune – car chacun est responsable de l'œuvre auquel il participe. À cette forme de désir de règle s'oppose les règles mêmes du désir. Mais il n'est possible d'envisager ainsi une distinction entre le *vouloir devoir* de la composition instantanée et le *devoir vouloir* de l'improvisation libre qu'à la condition de différencier deux formes de devoir : le devoir esthétique désigne une relation aux codes et aux lois ordinaires de ce que l'on peut appeler une esthétique de la prévisibilité, alors que le *devoir* de l'improvisation, au contraire, provient du désir même. Cette injonction désigne une nécessité. Étonnamment, ce devoir désigne une forme de vouloir inextinguible, comme un désir qu'il serait impossible de refouler. Concernant l'improvisation libre, il s'agirait donc davantage d'une *esthétique du devoir*, entendu comme nécessité, car c'est la liberté même qui prend forme : l'improvisateur est avant tout

---

<sup>15</sup>Très vite, l'improvisation libre a pris ses distances vis-à-vis des groupes constitués, nommés et durables (BAILEY, 1999, p. 48). Il s'agit plus souvent de rencontres ponctuelles, et il est particulièrement significatif que les concerts s'annoncent par l'addition des noms réels des musiciens, bien plus que par celui, inventé, d'un groupe. Voir chapitre « l'improvisation comme jeu ».

<sup>16</sup>Peut-être faut-il préciser que le terme *représentation* peut renvoyer, selon le contexte, au processus psychique de mise en image – à l'*imagination* – ou à la représentation comme spectacle.

<sup>17</sup>Elles ne se situent pas dans le même champ, car la justesse renvoie à l'esthétique et la justice à l'éthique.

<sup>18</sup>Si nous la prenons comme exemple, c'est qu'elle est à la fois une des formes les plus proches de celle dont nous voulons parler, et représentative de l'ensemble que nous voudrions distinguer de l'improvisation.

<sup>19</sup>CANTO-SPERBER (2004), p. 578.

responsable de son geste. Il n'est pas question de la manière estimée bonne de créer une forme, mais d'éprouver un geste estimé bon, un geste juste. Et l'improvisateur, ne pouvant réitérer la justesse d'un geste, est voué à ne jamais pouvoir non plus donner une forme définitive au devoir qui l'anime.

Pourtant, et parce que l'improvisation consiste à *vouloir continuer à ne pas prévoir*, un devoir esthétique semble aussi s'imposer à l'improvisateur. L'absence de normes qui caractérise le jeu de l'improvisation libre doit être à chaque fois consentie pour pouvoir ressurgir de nouveau : il y a donc bien quelque chose de formel qui subsiste dans cette pratique de la métamorphose perpétuelle. Il s'agit là du fameux paradoxe de l'improvisation libre : vouloir l'absence de normes institue en norme cette absence. Mais cette logique a un sens justement parce que c'est la nécessité de l'expression du désir qui crée cette obligation formelle – autrement dit, c'est le *devoir* comme nécessité qui impose ce *devoir* comme norme. L'enjeu politique de l'improvisation libre réside exclusivement dans l'obligation, pour l'improvisateur, de désirer la justesse de son expression. Toute autre forme d'injonction peut s'ignorer – et même sûrement le doit-elle, puisque toute considération morale représente alors une entrave à l'expression de soi.

Ce type de vocabulaire tient lieu de repoussoir pour l'improvisateur, justement parce que l'improvisation libre s'est constituée dans le rejet de toute morale musicienne : nous abordons ici un terrain miné de méfiance et d'allergie, à propos duquel il s'agit de bien se faire entendre. Il n'y a, pour l'improvisateur, aucune table de lois à respecter en toute conscience pendant le jeu musical ; c'est exclusivement *a posteriori* que la réflexion cherche à déceler ce qui anime *inconsciemment* le geste de l'improvisateur. Le vouloir dont il est ici question est donc loin de se limiter à la volonté consciente – nous verrons même en quoi la suspension de la volonté par elle-même est une condition de la justesse<sup>20</sup>. Aussi, la justesse ne se comprend pas, ici, relativement à quelque norme préconçue que ce soit : elle ne peut se justifier par rien d'autre qu'elle-même, puisque l'improvisateur la recherche dans une forme d'*adhésion* à soi, qui est l'épreuve de la liberté entendue comme l'expérience rare d'éprouver son identité réelle. Plutôt que d'employer la formule *tu dois faire ce que tu veux*, il aurait donc été plus approprié, et peut-être aussi plus simple, de dire : *tu dois exprimer ton désir*. Pour parvenir à exprimer son désir – c'est-à-dire à découvrir son désir en l'exprimant –, l'improvisateur apprend à se rendre sensible à la justesse du geste, dans le

---

<sup>20</sup>Voir chapitre « vouloir laisser-être ».

sens où la justesse est justement cette expérience de la *vérité* du sujet de l'inconscient, comprise comme articulation de la parole et du désir. En ce sens, si la justesse désigne l'expression d'un désir, l'improvisation, puisqu'elle trahit un désir de justesse, exprime comme un désir de désir.

La problématique de la responsabilité ne peut pas non plus déborder ces restrictions : l'improvisateur est responsable vis-à-vis de son désir et non face à une loi<sup>21</sup>. La responsabilité s'entend ici comme *imputabilité*, c'est-à-dire comme la capacité du sujet à se désigner comme l'auteur véritable de ses propres actes<sup>22</sup>, et plus précisément à assumer le fait que sa parole puisse le saisir et exprimer malgré lui son identité réelle. C'est ainsi qu'il est possible d'envisager une responsabilité sans morale. Autrement dit, la responsabilité de l'improvisateur consiste à s'exprimer avec *souveraineté*<sup>23</sup> – autant qu'à désirer la souveraineté de l'autre. La souveraineté comme la responsabilité ne sont en relation avec l'idée de pouvoir qu'en tant que le rapport à soi est aussi un *pouvoir sur soi*, et une relation singulière à un *devoir* collectif ; il n'est pas question ici de les penser dans leur confrontation directe aux lois et aux institutions sociales. C'est justement la netteté de cette césure entre l'éthique et l'esthétique qui représente, au cœur même du geste de l'improvisateur, la dimension politique de l'improvisation.

Prise dans les nécessités de la représentation en public, l'improvisation peut certes sembler développer une sorte d'éthique de l'altérité, comme il est courant de le concevoir<sup>24</sup>, mais celle-ci ne lui est en rien spécifique : toute forme d'expression esthétique, dans le cadre de ce qu'on appelle le spectacle vivant, est plus ou moins basée sur le respect<sup>25</sup> de la présence du spectateur, d'une part, et sur le partage plus ou moins équitable de la responsabilité des artistes vis-à-vis de l'œuvre qu'ils créent, d'autre part. Dans ces conditions, l'improvisation ne développerait qu'une attention particulière à une caractéristique relevant de toute

---

<sup>21</sup>Il n'est possible d'envisager le lien de cette responsabilité avec la loi qu'au travers de ce que Freud appelle le *surmoi*, car les lois sont toujours là, justement, pour freiner le désir, pour lui donner les limites fixées par la sociabilité.

<sup>22</sup>C'est Ricœur qui définit ainsi l'imputabilité. RICOEUR (2004), p. 580-585. Cela dit, la question de l'*autorité*, entendue comme le fait de se reconnaître *auteur*, ne coule pas de source concernant la pratique de l'improvisation. Voir chapitre « le sujet anonyme est-il un auteur ? »

<sup>23</sup>La souveraineté pourrait se définir simplement, avec Nietzsche, comme la capacité à entrer en relation en préservant son intégrité. Voir chapitre « l'affirmation souveraine ». La souveraineté se pense d'ailleurs dans son articulation à l'*originalité*, puisque rester soi-même consiste moins à contrôler sa relation à l'autre qu'à assumer l'entièreté de son identité. Voir chapitre « l'affirmation originale ».

<sup>24</sup>ROUSSELOT (2012), p. 62. SOURIAU (2010), p. 730.

<sup>25</sup>CANTO-SPERBER (2004), p. 1381. Le respect de la présence du public n'est pas le respect du public : il peut, par exemple, se traduire par de la provocation ou de l'agressivité. Considérer plus largement que l'éthique de l'art consiste à s'adresser aux autres est également discutable. Voir chapitre « la situation d'intimité de l'art brut, paradigme de la dissolution ».

présentation de soi en public. Mais pourtant, l'improvisation libre n'a que faire de ce type d'exigence, voire seulement de bienséance envers le public, ou entre musiciens : ce sont les identités d'improvisateurs libérés des contraintes sociales qui s'entrechoquent, s'aiment outrageusement ou se battent, et à la limite, même le respect de la présence d'autrui ne *devrait* pas s'immiscer entre le jeu de l'improvisateur et son désir. C'est justement à ce lieu que l'improvisation libre se spécifie, en se radicalisant vis-à-vis des autres formes d'improvisation. L'improvisation n'a ni déontologie, ni éthique<sup>26</sup>. Non seulement elle n'incarne aucunement une éthique de l'altérité, mais, dans la radicalité qui lui est spécifique, elle tend même à s'y opposer. L'improvisation n'est pas bienveillante.

#### 4. Le perfectionnisme

Le devoir de justesse ne représente pas, pour l'improvisateur, un horizon vers lequel il serait en perpétuelle tension, ou une voie permettant d'atteindre le perfectionnement de soi-même : c'est justement parce qu'il n'est pas synonyme du perfectionnisme comme philosophie morale qu'il peut s'entendre comme une spécificité de la pratique de l'improvisation libre. Le travail du musicien est animé par la recherche, à jamais insatisfaite, d'un niveau supérieur de compétence : « le contentement de soi est l'ennemi<sup>27</sup>. » Cette insatisfaction inébranlable, par laquelle le musicien ne joue jamais aussi bien que ce qu'il voudrait, ou n'est jamais complètement capable de jouer ce qu'il entend<sup>28</sup>, est déjà une attitude perfectionniste que l'improvisateur éprouve sûrement dans le temps long de son travail personnel. Pour autant, l'improvisation libre nécessite de savoir accepter ce qui est, d'assumer l'imperfection de son énonciation. Il n'y a pas d'*erreur* dans l'improvisation. L'injonction au désir questionne donc la notion même de travail, avec celle de répétition, car elle ne *visé* rien ; elle n'est pas orientée vers un but<sup>29</sup> car l'improvisateur, dans le temps court du jeu musical, n'espère pas plus qu'il ne regrette. Ce n'est pas pour progresser qu'on continue à jouer, mais c'est parce qu'on continue à jouer qu'on progresse<sup>30</sup>. Travailler sa capacité à la présence, c'est déjà se placer dans la justesse du ressenti de l'instant, ce ne

<sup>26</sup>À propos de l'absence de déontologie : ROUSSELOT (2012), p. 60.

<sup>27</sup>ROLLINS, Sonny, cité par DAVIDSON (2012), p. 233.

<sup>28</sup>Voir chapitre « dresser l'oreille ». L'improvisation n'est pas un *exercice spirituel*, qui espère la modification de soi par la volonté. Elle est au contraire sensible au *laisser-être* qui permet un retour sur soi, et une réappropriation de son rapport au monde.

<sup>29</sup>Voir chapitre « l'improvisation comme praxis esthétique ».

<sup>30</sup>C'est peut-être dans la distinction entre l'idéal de soi et le moi idéal (FREUD (1971), p. 157-163 et 196-209) qu'il s'agirait de comprendre le perfectionnisme, qui serait alors comme un désir portant sur l'expression de l'idéal de soi. Voir chapitre « se reconnaître en devenir ».

pourra jamais consister à préparer la façon prochaine d'être au présent. La modification de soi n'est pas la fin de l'improvisation mais ce qui la permet : on n'improvise pas pour braver ses peurs, mais on se doit de refuser ses peurs pour improviser. Si l'improvisation exige l'authenticité d'une « existence qui n'a pas peur de l'angoisse<sup>31</sup> », ce n'est pas en tant que devoir à remplir mais comme une condition pour que l'improvisation elle-même puisse survenir. Il n'est possible d'estimer que l'improvisateur développe une esthétique du devoir qu'à ces conditions, car l'absence de but ne peut pas exister si elle devient le but elle-même<sup>32</sup>. En bousculant les fondements d'une philosophie du perfectionnisme, le concept d'improvisation nous confronte à l'idée même de finitude et, par là, de perfection, jusque dans l'énonciation qui tente de la saisir.

La surface la plus lisse, à y regarder de plus près, possède toujours une certaine rugosité. L'énonciation la plus consciente d'elle-même, à y regarder de plus loin, ou de côté, est toujours aussi l'expression d'un sujet de l'inconscient. La perfection n'existe pas – le rugueux qui lui résiste est justement ce qui manifeste le *réel*<sup>33</sup>. Elle est imaginaire, comme un idéal divin, une croyance rappelant le réel à son indubitable imperfection : seulement des failles, une pliure infinie<sup>34</sup>, des déséquilibres, de l'impensable, l'incompréhension. L'idée de dieu est une idée de perfection absolue qui se définit justement en se distinguant des conditions humaines à jamais perfectibles. Si tout est perfectible, rien n'est jamais parfait. Le manque propre au langage empêche de s'arrêter avec satisfaction sur quelque définition que ce soit. Seul un certain aveuglement peut faire croire en la capacité de l'entendement à épouser exhaustivement une totalité parfaite. L'exhaustivité est toujours relative, il est toujours possible de la déplacer. Mais l'incapacité de l'humain à saisir le réel ne fait pas pour autant du réel une sorte d'état parfait : l'interprétation d'une perfection n'est pas impossible parce qu'elle est elle-même nécessairement imparfaite, mais parce que la perfection est une idée illusoire justement construite par l'interprétation. Autrement dit, il ne s'agit pas de considérer que la perfection n'existe pas parce que nous ne pouvons la saisir, mais plutôt que nous ne pouvons la saisir parce qu'elle n'existe pas, autant dans

---

<sup>31</sup>HADOT (2001), p. 131. Voir chapitre « de l'authenticité à la justesse ».

<sup>32</sup>Cela n'est pas sans rappeler, logiquement, l'idée selon laquelle l'injonction au *laisser-être* est paradoxale, puisqu'elle appelle à un contrôle sur soi visant l'absence de contrôle sur soi. Voir chapitre « l'improvisation comme présence dans l'urgence ».

<sup>33</sup>Dans l'articulation lacanienne entre Réel/Symbolique/Imaginaire, le réel pourrait se définir comme ce qui résiste.

<sup>34</sup>DELEUZE (1988), p. 78-86.

l'interprétation que dans ce qui est interprété<sup>35</sup>. Sinon, une sorte de perfection naturelle, à laquelle nous ne pouvons souscrire, continuerait d'exister dans le réel et malgré nous.

Comme le travail personnel de l'instrumentiste, la *répétition* musicale, évidemment nécessaire, peut devenir compulsion à viser une inatteignable perfection. Jusqu'à quand répéter ? À quel lieu musical le musicien décide-t-il de se considérer comme suffisamment prêt pour pouvoir se donner à entendre ? La peur est le ressort principal d'un perfectionnisme poussé jusqu'au pathologique<sup>36</sup> : peur de faire des erreurs, d'être critiqué par une personne en position d'autorité, peur de perdre le contrôle, et jusqu'à la peur de paraître fou. La peur est aussi l'ennemi principal de l'improvisateur – non pas qu'il ait à la combattre, mais parce que l'improvisation ne peut exister que dans une *dénégation* de la peur. Il n'est possible d'improviser qu'en méconnaissant ce qu'est la peur de l'autre, la peur de soi, et même la peur de l'idéal du moi.

Mais la notion de répétition ne désigne pas seulement la séance de travail au cours de laquelle s'élabore une musique : elle est aussi, et surtout, au fondement de l'esthétique de la composition ; elle ancre la continuité d'un contenu et de son interprétation dans le temps. L'improvisation, au contraire, signifie un *moment unique*. Ainsi, elle ne se répète pas, en deux sens : elle n'est jamais la même, toujours singulière, et sa pratique ne justifie aucune *répétition*, aucun travail en groupe qui ne soit pas déjà un aboutissement. S'entraîner à improviser, c'est déjà improviser.

Le travail musical repose certes sur une volonté de perfectibilité, mais qui s'épuiserait dans l'attente de la perfection. L'improvisateur, dans le temps long de son travail acharné, quotidien, doit savoir qu'aucune limite ne peut être atteinte – c'est même cette impossibilité qui définit l'imaginaire de l'ultime. L'improvisation, ouverte sur l'imprévu et l'inconscient, ne peut se penser qu'en niant l'idée de perfection. Même, elle entre en collision avec le perfectionnisme, qui fait perdre à l'improvisateur le chemin de sa justesse. Improviser peut agir comme cure d'un perfectionnisme pathologique. Le perfectionnisme instaure des obligations excessives que le désir d'improvisation ne peut supporter : le *vouloir* primordial de l'improvisateur bouscule le *devoir* qui prédomine dans le perfectionnisme<sup>37</sup>.

---

<sup>35</sup>Du moins existe-t-elle, bien sûr, comme imaginaire ; c'est *en réalité* qu'elle n'existe pas.

<sup>36</sup>Le perfectionnisme comme pathologie incarne pour nous la caricature étincelante des dissonances que peut comporter discrètement le perfectionnisme comme philosophie.

<sup>37</sup>Le *vouloir*, en tant que modalité inconsciente et proche de la *volonté* pensée par Nietzsche, est un *désirer*, et non pas une volonté consciente qui, au contraire, voile généralement le rapport au désir. Voir chapitre « le

L'improvisation permet de penser et ressentir une concordance entre l'imperfection du réel et celle de son énonciation. Elle offre cette opportunité au perfectionniste : dans l'urgence du temps qui passe et ne revient pas, ce qui est dit est irrémédiablement présenté. Sans retour possible sur sa parole, l'improvisation musicale oblige le perfectionniste à jouer le sage, et à accepter l'imperfection de toute chose, à commencer par l'imperfection de toute présentation de soi. Il cesse de vouloir *maitriser*, et surtout de vouloir *se maitriser*, c'est-à-dire de vouloir être le maître de soi-même. La volonté de contrôle, par cette rationalité vorace et obsédante, est ici contenue : il s'agit désormais de se faire confiance. En aucun cas, une telle acceptation ne peut justifier un manque d'investissement ; l'improvisateur doit continuer de s'appliquer, de toute son énergie, à rester juste *dans* l'imperfection. En même temps, si l'improvisation peut ronger le perfectionnisme, le perfectionnisme peut agir comme motivation à improviser. Vouloir improviser peut être la ruse la plus raffinée d'un désir de contrôle total : assumer d'être inconsciemment caractérisé peut aussi agir, pour une conscience conquérante, comme la prise d'un dernier bastion imprenable. Comme si l'ultime perfection se devait de contenir l'imperfection qui lui résiste, d'englober les failles du réel, à l'image d'une volonté de penser l'improvisation motivée par l'espoir de constituer un système clos et parfait, qui comprendrait en son sein les débordements de l'impensable, de l'incompréhensible ne pouvant pourtant, par définition, qu'échapper à l'entendement.

Le problème du perfectionniste qui prétend tenir tête à sa propre pensée s'impose peut-être avec encore plus de force dans le processus de composition – et dans la constitution d'un texte écrit. S'il est possible de revenir sur ce qui a été dit, alors la réflexivité apparaît infinie, proprement paralysante. La composition, comme la rédaction d'un texte, devient un défi. Il va falloir se faire violence pour oser commencer, puis encore davantage pour décréter l'objet fini. Et plutôt que de vouloir faire entrer de force l'impensé de l'énonciation dans son énoncé, il s'agira d'assumer la perméabilité de ce tout arbitrairement délimité, d'accepter les débordements du texte par lui-même.

Alors, voilà. Ce texte part de ce lieu, et malgré toutes les réflexions et les reculs possibles, ce parcours a un sens qui dépasse et trahit son auteur. Tout comme ce nouveau regard, d'ailleurs : cette suspension n'est pas plus au-dessus des lignes précédentes que l'inverse. Pourquoi avons-nous commencé là, pour parler d'improvisation musicale ? Sûrement parce

---

désir d'improvisation ».

que l'improvisation est une énonciation, et notre travail une interprétation de cette énonciation, qui se doit de se réfléchir elle-même pour pouvoir prétendre à une quelconque scientificité ; peut-être aussi parce que nous ne voulons surtout pas éluder le caractère politique de l'improvisation et, avec lui, celui de son interprétation.

## 5. L'énonciation universitaire

Notre objet de recherche alerte tout de suite sur les difficultés, pour ne pas dire sur l'impossibilité à le saisir pleinement d'abord, et à restituer cette compréhension ensuite. Il intensifie l'expérience du manque, qui nous distancie du réel d'une part, et du langage d'autre part. Aussi, notre travail a toujours deux sens : il réfléchit un objet, l'improvisation musicale, en même temps que l'objet éclaire en retour la façon dont il est observé. On réfléchit un objet autant qu'on est réfléchi par lui. Il s'agit là des conditions mêmes de compréhension de n'importe quel objet de pensée, et, à condition de prendre à bras le corps les problèmes que cela soulève, du caractère sémiotique de toute écriture consciente d'elle-même : une thèse de sémiotique, finalement, est une thèse qui réfléchit sa propre énonciation. L'objet spécifique de notre recherche amplifie ces difficultés de deux manières, puisqu'il est question de *composer un texte* sur l'improvisation musicale, c'est-à-dire d'*écrire* sur le fait de vouloir s'exprimer dans une absence d'écriture<sup>38</sup>, et de *mettre des mots* sur la musique.

Le langage est d'essence spatiale, il est « taillé sur les solides<sup>39</sup> », alors que la musique fuit dans le temps : l'hétérogénéité est plus forte entre un son et un mot qu'entre une forme et un mot. L'expérience du son ne relève en elle-même ni du scopique ni de l'entendement – compris comme forme discursive de la pensée. Même si l'expérience réelle est évidemment synesthésique, associer une image à un son, ou faire parler une musique, empêche d'éprouver et de penser la spécificité du phénomène sonore. La musique n'est pas un objet, mais elle le devient dès qu'elle est racontée : « le processus ne peut être décrit qu'au prix de

---

<sup>38</sup>Nous verrons plus loin en quoi le rapport complexe de l'improvisation et de l'écriture appelle à la nuance. Par exemple, il est tout à fait possible de considérer, avec Christine ESCLAPEZ (2012), p. 16, et Mathias ROUSSELOT (2012), p. 135-137, que l'improvisation *est* une écriture. Ne parle-t-on pas, d'ailleurs, d'*écriture sur plateau* pour désigner une méthode de création théâtrale basée sur l'improvisation ? Voir chapitre « de la composition à l'improvisation ».

<sup>39</sup>SÈVE (2002), p. 36. S'il est possible de dire que le langage est d'essence spatiale, c'est que le temps du langage (car le langage est aussi évidemment dans le temps) est un *temps spatialisé*. BERGSON (2003).

sa dénaturation<sup>40</sup>. » Non content de s'attaquer à cet art fuyant, notre démarche s'intéresse à sa part la plus intraçable, puisque l'improvisation musicale est une musique qui ne se répète pas, et dont les traces nous éloignent de sa spécificité – ce que l'improvisation peut laisser de tangible, derrière l'instant de son irruption, est la dernière chose qui la caractérise.

Finalement, l'écriture sur l'improvisation est paradoxale en ce qu'elle contredit une pensée hégémonique<sup>41</sup> en lui volant ses armes de prédilection : elle est l'analyse de ce qui déborde l'analyse. Si la musique européenne a particulièrement développé l'harmonie au détriment du rythme<sup>42</sup>, c'est que l'idéologie qui la soutient a toujours privilégié l'espace au temps : nous préférons ce qui reste, et qu'il est possible de toucher et de dépeindre, à ce qui évolue, impalpable. La peur de vivre la justesse de l'instant nous pousse à sécuriser l'existence dans une distance analytique. Contrairement à son étymologie, la *philosophie* de l'improvisation n'aspire pas tant à connaître l'amour de la sagesse qu'à éprouver la sagesse de l'amour, c'est-à-dire à affirmer l'intensité de ce qui ne dure pas.

La pensée, même si elle peut aussi être critique, tend surtout à vouloir se rassurer. Au service de l'existence, sa mauvaise foi – qui consiste à croire à son propre mensonge – appelle à résoudre le gouffre de l'impensable. L'évitement du déplaisir, au détriment de la recherche du plaisir<sup>43</sup>, favorise cette tendance à simplifier le complexe. L'explication croit saisir le vertigineux, jusqu'à ce que la lecture du monde change le monde même. Ainsi, face aux caractères impalpable et fuyant du fait sonore, face à cette oreille qui dérange l'analyse, l'œil déforme l'écoute insaisissable par la visualisation du son, en le réifiant. Mais les démarches scientifique et philosophique retrouvent la poésie ou la musique pour bousculer chacune à leur manière le confort des simplifications ; elles viennent fissurer de trop faciles consolations.

Avant de considérer les contraintes méthodologiques et épistémologiques que nous impose la spécificité de notre sujet, il convient sûrement de penser de façon plus approfondie les problèmes inhérents à l'énonciation d'une recherche universitaire sur l'improvisation musicale. Parce que toute forme d'écriture dépend en premier lieu des conditions de

---

<sup>40</sup>*Ibid.*, p. 38.

<sup>41</sup>Voir chapitre « idéologies ».

<sup>42</sup>L'harmonie est l'architecture *verticale* d'une musique, son espace que le rythme déroule dans le temps. Le rythme, dans son sens le plus global, est sûrement le paramètre musical qui prédomine dans l'improvisation.

<sup>43</sup>NIETZSCHE (1989), p. 49. Évidemment, c'est aussi la pensée qui est capable de mettre en branle un système de référence, d'instituer une distance critique qui inquiète et questionne. Notre propos n'a jamais été d'opposer l'intellect à la sensibilité.

compréhension d'un objet de pensée, il est avant tout question des difficultés à *saisir* le processus d'improvisation musicale. Dans un deuxième temps se pose le problème de la *restitution* de cette compréhension, à travers l'articulation d'une énonciation analytique et distanciée, au désir du sujet qui l'énonce. Il s'agira enfin d'expliciter la dimension politique d'une telle énonciation.

### 5.1 Conditions de compréhension d'un objet de pensée

La définition idéale d'un concept n'épouse jamais la référence à laquelle il renvoie. En tant qu'outil de rationalité, il l'éclaire et peut même la modifier, mais sans jamais l'épuiser. Face à cela, deux parcours s'articulent : vouloir se rapprocher au plus près de cette référence, pour comprendre ce qui *est* ; et vouloir appréhender une notion, dans toute son idéalité. La démarche peut donc viser la compréhension d'un phénomène en s'appuyant sur les idées qu'il soulève, ou d'un concept, dans sa relation aux phénomènes qu'il mobilise. L'idée d'improvisation réfléchit, comme un miroir pensant et déformant, les pratiques symboliques de l'improvisation. Elle est un lieu spécifique et imaginaire vers lequel ces dernières peuvent vouloir tendre, et qui rend pensable la diversité et la multiplicité de leurs formes et de leurs logiques. Il s'agira donc de bien différencier par la suite l'idéal d'improvisation, qui est son concept, du phénomène d'improvisation tel qu'il apparaît symboliquement dans les pratiques musicales – pour parvenir, finalement, à esquisser une définition du *réel* de l'improvisation, par une confrontation entre ce que recouvre son concept et ce que manifeste son expression musicale.

Il ne faut bien sûr pas confondre l'objet de notre recherche – l'improvisation – que nous appelons *objet de pensée*, et l'improvisation envisagée comme objet – limitée à son énoncé musical. Se demander ce qu'est un objet de pensée mène inéluctablement à la question suivante : quelles *compréhensions* avons-nous de cet objet ? Changer l'angle de vue change aussi l'objet observé. Le savoir scientifique n'est jamais vraiment le même selon ses présentations : si la présentation d'un savoir peut se distinguer du savoir lui-même, ils s'articulent et se façonnent mutuellement. Tout choix épistémologique dessine un objet de pensée qui entre dans les cadres ainsi institués, ou du moins qui veut y entrer – un objet, en tout cas, qui ressemble au mode d'intelligibilité qui le saisit, même quand celui-ci est débordé. L'objet de pensée n'est compréhensible qu'en envisageant également sa médiation avec ce qui comprend.

Il est possible de délimiter, avec Alain Badiou<sup>44</sup>, quatre conditions d'appréhension d'un objet de pensée tel que l'improvisation, ou même plus généralement tel que la musique. D'un certain point de vue, la musique est une *science*. Elle est un ensemble de connaissances objectivables qui manipule des propositions et des combinatoires mathématiques. La musique comprend également une approche physique du son, l'acoustique, qui s'est largement développée avec les nouvelles technologies. Évidemment, la musique est aujourd'hui surtout considérée comme un *art* : comme l'ensemble des autres pratiques esthétiques, la musique exprime et sublime le désir dont le sujet est porteur. L'art consiste dans l'identification symbolique du sujet à l'idéal de soi. Ce n'est qu'au travers de ce régime d'énonciation qu'il est possible de considérer l'improvisation comme une forme de dénégation de l'autre. Mais l'improvisation semble pourtant prétendre déborder ce seul domaine, les improvisateurs eux-mêmes la pensant souvent comme une manière de vivre<sup>45</sup>. La musique est aussi *amour*, c'est-à-dire comme la folle rencontre avec l'autre, comme une passion qui change radicalement le regard porté sur le monde. Elle est, ainsi, un abandon sensuel, une mise à nue se donnant à entendre avec confiance. Enfin, la musique relève du politique en ce qu'elle confronte des identités, et, à travers elles, des projets de société, dans un espace public d'échanges et de négociation. Ce rapport à l'autre n'est plus un abandon, plutôt une confrontation d'idéaux de soi et d'images de l'autre. Si la musique répond à l'appel surréaliste de changer la vie pour changer le monde à travers une appréhension émotionnelle de l'amour musical, elle ne cesse pour autant de vouloir changer le monde pour changer la vie par le regard plus froid et plus classique du politique musical. En tant qu'amour, la musique rassemble, dans le même temps où elle distingue en tant que politique.

Si, dans la réalité musicale, l'improvisation peut privilégier n'importe laquelle de ces voies – certains improvisateurs considèrent leur pratique comme une expérimentation, une recherche scientifique sur le sonore, d'autres s'en servent comme méthode au service du spectacle – la notion d'improvisation, par ce qu'elle est, radicalement et en tant que

---

<sup>44</sup>BADIOU (1999), p. 26. Nous utilisons cette distinction entre l'art, l'amour, la science et la politique dans son sens le plus large, comme une catégorisation globale des différents régimes d'énonciation qui n'a pas d'autre prétention que de servir d'outil. Voir chapitre « romantisme », et LATOUR (1988), p. 71-94. Dans ces conditions, la science, par exemple, est une relation à un objet qui crée un retour sur l'énonciateur, elle est seulement un ensemble de connaissances systématisées. De même, l'amour est une relation entre sujets, un type de relation basée sur l'affirmation d'une différence unifiante ; et il y a effectivement, dans l'improvisation, comme un désir de rencontre.

<sup>45</sup>LEVAILLANT (1996), p. 135-187.

potentialité, balance plutôt vers les conceptions de la musique comme amour et politique. L'énonciation de l'improvisation musicale semble davantage signifier une relation entre sujets qu'une relation à un objet, d'où une moindre attention prêtée à l'énoncé. L'art et la science de l'improvisation apparaissent comme des épiphénomènes de l'articulation déterminante entre l'amour du désir et le politique du pouvoir. C'est d'ailleurs en cela que l'improvisation éclaire le monde musical de significations particulières : sa signification, proprement politique, articule une esthétique de l'espace public et le surgissement de l'expression du désir du sujet, qui, en dehors de la représentation, manifeste un *impensé de l'énonciation*. L'improvisation est une tension entre la signification et la communication<sup>46</sup>.

## 5.2 Science et désir

Le désir étant ce qui échappe à la volonté, une énonciation, même scientifique, est incapable de le circonscrire : s'il est possible de le penser, on ne peut pas ne pas le dire de nouveau en le pensant. Une énonciation articule nécessairement cette singularité irréductible au savoir de sa collectivité. La scientificité, qui vise l'universalité et la conformité de son discours aux normes dans lesquelles il s'inscrit, est toujours aussi politique en tant qu'elle ne peut que s'énoncer spécifiquement par un sujet singulier, alors confronté au caractère collectif du savoir. La science est toujours une énonciation, qui porte toujours le désir de celui qui énonce. La rationalité du langage n'est jamais suffisante pour évincer la subjectivité du monde de la science. Mais si le discours scientifique, comme discours, ne saurait être apolitique, il délimite aussi, en cherchant à circonscrire une objectivité de la référence, ce sur quoi nous pouvons débattre. Croire en la nécessité du discours de se présenter comme débat politique autour d'un *objet*, ce n'est pas plus objectiver ce débat que relativiser un savoir scientifique. Il n'y a pas de parcours objectif de la pensée, mais celle-ci peut parvenir à délimiter un objet scientifique, à partir duquel pourra exister une confrontation autour du sens et des représentations. Il y a une multitude de façons politiques de présenter un savoir scientifique.

Le désir du sujet manifeste un *impensé de l'énonciation*, que la scientificité tend à refouler : la spécificité du sujet disparaît alors de l'expérience de l'énonciation, et c'est, avec elle, la dimension politique des savoirs sur la langue qui est à son tour refoulée. La scientificité

---

<sup>46</sup>TARASTI (2006), p. 245-267. Cela a de lourdes conséquences épistémologiques, puisqu'une épistémologie classique requiert généralement la séparation exclusive des études sur la communication de celles concernant la signification : ECO (1976), p. 15.

n'épuise jamais cet impensé, nécessairement politique, mais l'impensé ne ruine pas non plus, à lui seul, la scientificité. La réflexivité de la recherche a ses limites. La psychanalyse et la sémiotique y voient même l'aveu involontaire d'une certaine vérité du sujet. Une énonciation parle aussi toujours d'elle-même ; un métalangage, en tant que conscience de l'énonciation, désigne ce caractère sémiotique de l'énonciation. En imaginant un tel métalangage *en surplomb*, le savoir sémiotique devient vertigineux, proprement infini. Des lecteurs parviendront sûrement à délimiter des impensés (mais jamais dans leur totalité) à ce texte qui pourtant semble déjà parler en surplomb ; et leurs interprétations ne seront pas moins soumises à d'autres interprétations, dans l'infinité d'une intertextualité scientifique. Alors, le surplomb est toujours écrasé, inatteignable, comme un immeuble qui s'affaisserait alors que nous montons ses escaliers. Pour parvenir à dire ce quelque chose que nous avons à dire, il s'agirait de ne pas tomber dans le piège que le préfixe *méta* tend à la sémiotique : les discours ne se superposent pas mais s'enchaînent, dans une sorte de circularité imparfaite, centripète ou centrifuge, par laquelle chaque texte précise l'objet du discours ou le discours sur l'objet, tout en se donnant, toujours à la fois en tant qu'interprétant et interprété, à une intertextualité non pas plus haute mais plus large.

La sémiotique fait alors face à un autre problème lié à ses origines linguistiques, que Bruno Latour nomme le principe relativiste<sup>47</sup> et qui consiste à dénier toute réalité étrangère au discours : puisque nommer l'énonciateur, c'est commencer un récit, le contexte deviendrait une *hypothèse superflue*. Nous ne pourrions parler, indéfiniment, que d'un texte précédent, jamais d'une chose extérieure au discours. L'opposé de ce discours pourrait se cristalliser dans une sociologie qui ne travaillerait que sur un contexte pur, sans envisager le caractère insaisissable du réel, et la nécessaire médiation du langage. Tel est le défi de l'interprétation d'une énonciation : le réel n'est pas dans le discours, puisque c'est justement ce qui lui résiste – bien qu'il y ait un *réel* de l'énonciation, un impensé qui est son processus même – et pourtant, nous ne pouvons (nous) comprendre sans discours. L'interprétation ne devrait ni oublier ni se suffire du domaine de la langue.

### 5.3 Idéologies

L'improvisation, comme toute notion primordiale et complexe, est aujourd'hui un lieu très sensible de confrontation idéologique, autant pour ceux qui la font que pour ceux qui en

---

<sup>47</sup>LATOURE (1988), p. 72.

parlent. Elle n'est jamais neutre, car elle échappe toujours au *discours dominant*. Son concept même bouscule certains des principaux fondements de l'« hégémonie<sup>48</sup> ». L'idée d'improvisation n'est pensable qu'en fonction de l'investissement politique qu'elle implique : si l'objet et ce qui est investi dans l'objet entretiennent une relation insécable qui les caractérise, les confondre participe nécessairement d'une *mécompréhension* de l'objet, que ce soit en niant le caractère politique de l'improvisation ou sa capacité à ne pas s'y résumer. Selon les représentations qu'il mobilise, chacun attend et entend quelque chose de différent d'un objet qui – et *notamment* de ce fait – n'est jamais le même.

L'idéologie est un mot qui peut effrayer, surtout dans une réflexion impliquant le domaine scientifique. C'est qu'en effet, Marx a d'abord construit cette notion en opposition au savoir de la science, alors considéré comme seul capable de nous faire sortir de l'idéologie. Dans cette approche critique, l'idéologie est au service de la domination qu'elle légitime. Une deuxième conception de l'idéologie, plus apaisée, se dit culturaliste : l'idéologie représente alors une appréhension particulière du monde permettant l'intégration de l'individu à une communauté ; elle devient un phénomène pluriel et hétérogène. C'est dans une sorte de confusion de ces deux approches que s'est progressivement créée la connotation usuelle du mot : des idéologies se confronteraient, sans qu'aucune ne puisse avoir la consistance d'un savoir ; est taxé d'idéologique le discours partisan, soi-disant incapable d'exprimer davantage que son seul positionnement politique. La conception marxiste de l'idéologie s'est donc retournée contre elle-même, en permettant de discréditer un engagement et de le cantonner à la défense politicienne de représentations sans fondement.

Pourtant, la neutralité n'existe pas, elle n'est qu'une déclaration d'intention qui ne suffit pas à neutraliser effectivement son discours. Elle est finalement une forme particulière d'engagement : en réalité, le discours neutre, celui qui ne choisit pas, c'est le discours dominant<sup>49</sup>. Est-ce à dire que la seule neutralité possible est celle qui refuse l'énonciation ? Peut-être, mais à condition de considérer que *refuser l'énonciation*, ce n'est pas seulement refuser de parler : un mutisme situé, c'est-à-dire pris dans une forme de relation à l'autre,

---

<sup>48</sup>C'est Antonio Gramsci qui a d'abord pensé ce concept. Voir MACCIOCCHI (1974), p. 67. Il s'agit bien ici du concept d'improvisation, car sa pratique est dans une position plus ambiguë vis-à-vis de l'hégémonie : d'un côté, elle représente bien l'expression radicale d'un désir en soi subversif, mais de l'autre, dans son élan immédiat, elle suspend la distanciation esthétique permettant le rapport critique à l'hégémonie. Si l'improvisateur prend de la distance sur une expérience d'immédiateté, c'est justement pour continuer d'affirmer sa volonté d'improviser, c'est-à-dire que le désir et la distance s'appellent et s'annulent l'un l'autre. Voir chapitre « l'urgence de la présence ».

<sup>49</sup>BARTHES (1976), p. 13.

agit aussi comme positionnement. Est-ce neutre, par exemple, de ne rien répondre à des propos racistes qui nous seraient directement adressés ? Une neutralité radicale refuserait plutôt jusqu'à toute forme de reconnaissance, tant l'engagement d'une énonciation opère dès qu'un rapport à l'autre s'institue. Il semble dès lors impossible d'assumer ou de reconnaître une neutralité dans le rapport à l'autre. C'est en cela que toute communication peut s'envisager dans les termes du politique, c'est-à-dire qu'elle inscrit nécessairement la singularité du sujet, devenant par là *acteur* politique, dans un rapport au collectif. L'idéologie constitue un imaginaire du politique qui innerve toute énonciation<sup>50</sup>. En réalité, la neutralité désigne un engagement non voulu, un engagement qui s'ignore – ou, en tout cas, un engagement qui ne veut pas être reconnu. Refuser de s'engager, c'est encore énoncer un choix. L'idéologie s'empare autant des engagements conscients que des déclarations de neutralité.

Dissimulé derrière une apparence de neutralité, un discours parvient peut-être même mieux à faire accepter l'idéologie implicite qui le soutient : pour celui qui écoute ou qui lit, et souvent malgré celui qui dit ou écrit<sup>51</sup>, ce discours dissimule son désir, qui l'inscrit dans la confrontation politique, derrière sa relation au savoir. Il cherche à universaliser des représentations individuelles, à asseoir un positionnement politique dans une prétendue scientificité, à clore le débat. L'idéologie est d'autant plus puissante qu'elle n'est pas présentée comme telle ; c'est de cette manière qu'elle peut devenir *totalitaire*<sup>52</sup>, dans le sens où elle recouvrirait alors la *totalité* de notre rapport au monde et aux autres, sans plus de distance.

La volonté de neutralité idéologique, supposée garante de la crédibilité du savoir énoncé, marque en réalité la domination d'une idéologie particulière, d'une *hégémonie*. Comme si les idéologies en confrontation cherchaient chacune la place hégémonique lui permettant de ne plus être considérée comme une idéologie, masquée par une neutralité à prétention scientifique. Il s'agira donc plutôt de penser la politique, avec Axel Honneth<sup>53</sup>, comme une confrontation idéologique, c'est-à-dire comme des visions du monde qui s'entrechoquent dans leurs relations au pouvoir représenté par l'idéologie hégémonique. L'idéologie permet au sujet de se reconnaître dans une certaine appartenance, et de donner ainsi un certain sens

---

<sup>50</sup>« ...une idéologie, c'est-à-dire une conception imaginaire du politique et du pouvoir. » LAMIZET (2002), p. 149.

<sup>51</sup>Utilisée de façon consciente, l'arme politicienne usant de cette prétendue neutralité est un mensonge.

<sup>52</sup>FAYE (1972).

<sup>53</sup>HONNETH (2000), p. 44.

au monde, de même qu'elle situe d'une certaine manière la communauté qu'elle a soudé face à l'hégémonie.

De là, un constat remarquable : assumer le caractère idéologique de son discours – c'est-à-dire ressentir le besoin de l'explicitier – opère comme la déclaration d'une volonté de s'inscrire en opposition à l'hégémonie. Et, en effet, c'est ici le cas : si on reconnaît à l'improvisation sa capacité de bouleversement, son caractère potentiellement subversif<sup>54</sup>, c'est avec l'esprit grand ouvert qu'il faudra l'appréhender, en affrontant le risque de ne pas être reconnu par l'institution de médiation – le système français universitaire de la recherche – *tendant* nécessairement vers l'hégémonie et pourtant seule capable de donner à l'énoncé de cette thèse le statut d'énoncé public. Le monde universitaire, en tant qu'il veut *rassembler*, a logiquement tendance à ne refouler que les désirs qui n'entrent pas en collision avec l'hégémonie – les autres, il les *dénonce*, que ce soit pour seulement les questionner, ou franchement les accuser.

Une énonciation sur l'improvisation construit le sens et l'objet même de l'improvisation. Il n'est pas question d'une vérité définitive sur une pratique immuable, mais de la constitution du sens de cette pratique, qui influence directement la façon d'improviser, qui conditionne ce qu'est l'improvisation. En cela, les choix épistémologiques opérés sont un engagement dans la vision politique qui entoure l'improvisation. Les discussions sur l'improvisation sont des confrontations d'idéaux qui changent sa pratique et, avec elle, changent ce qu'elle-même peut changer<sup>55</sup>. Aussi, vouloir la neutralité de son discours sur l'improvisation, revient à vouloir faire entrer ce qu'elle représente dans l'acceptable de l'hégémonie. Nous pensons au contraire qu'une des spécificités de l'improvisation est sa capacité à bousculer certains modes hégémoniques d'existence et de compréhension du monde ; délimiter et défendre cette spécificité pose les bases de notre engagement. L'idéologie qu'il sous-tend n'empêche pas, nous l'espérons, la constitution d'un savoir scientifique pertinent.

---

<sup>54</sup>Quand nous employons le terme de *subversion*, il est moins question de son impact politique potentiel que de la sanction sociale qu'il appelle certainement.

<sup>55</sup>Évidemment, l'inverse est également vrai, puisque la pratique fonde le sens de l'improvisation, sûrement même en premier lieu.

## 6. Conséquences méthodologiques et épistémologiques

L'ensemble de ces remarques introductives semble irrésistiblement mener à une impasse méthodologique, d'abord par la difficulté à accéder à des sources crédibles, et ensuite par le défi que représente la formulation d'une analyse convaincante, à propos d'une notion aussi sensible que l'improvisation. Il ne servirait à rien, par exemple, d'illustrer nos propos par des analyses musicales<sup>56</sup>, même en évitant la transcription sur partition : le seul fait d'enregistrer brouille déjà irrémédiablement la source qui nous intéresse. Il semble que nous ne puissions, au mieux, que tenter des récits d'expérience, d'après les souvenirs que nous en gardons confrontés à de potentielles traces enregistrées.

### 6.1 Sources et méthode

S'il est question d'atteindre l'énonciation, celle-ci ne peut s'appréhender qu'au travers de son énoncé. Greimas<sup>57</sup> rappelle que l'énonciation inscrite dans le discours ne doit pas être confondue avec l'énonciation proprement dite, c'est-à-dire toujours et seulement présumée. En cela, le processus même de l'énonciation reste impensable, et l'imprévisibilité qui le caractérise l'institue comme réel de l'énonciation. Ce premier problème, qui empêche la pleine saisie par le langage du processus d'énonciation, se complexifie encore davantage lorsqu'il est confronté à l'énonciation de l'improvisation musicale, puisque ses significations sont nécessairement prises dans un temps propre qu'il est impossible de répéter. L'improvisation possède cette temporalité particulière qui empêche de pouvoir lire dans ses formes objectives les significations du processus de leur formation. Le sens du son improvisé est altéré dès lors qu'il est isolé du moment de son apparition. Mais ce n'est même pas tout, puisque l'énoncé de l'improvisation musicale ne peut pas non plus se résumer aux sons apparus : son texte est *toute* la situation, justement rendu indivisible par le lien d'une sublimation particulière. Ce serait dans la globalité d'une situation, prise dans un temps spécifique, qu'il s'agirait d'interpréter les marques d'une énonciation, qui n'est toujours pas et ne pourra jamais être l'énonciation présumée qui nous intéresse. L'étude d'une transcription d'improvisation musicale apparaît alors complètement inopérante pour ce que nous visons, puisque l'analyse musicale

---

<sup>56</sup>Voir annexe n°1, qui montre comment il est possible, dans l'interprétation d'une improvisation, de dire une chose et son contraire.

<sup>57</sup>GREIMAS (1986), p. 128.

d'improvisation cherche seulement à comprendre une méthode particulière de composition, ou la caractérisation culturelle d'une pratique, et non la spécificité du geste improvisé et l'ontologie du rapport au son qu'il institue.

On pourrait être tenté, aussi, d'interpréter les signes visuels que la posture physique d'un improvisateur expose aux spectateurs : des sourcils froncés trahiraient un visage concentré dans une intense réflexion, des traits détendus marqueraient au contraire une certaine sérénité face à l'urgence du déroulement de l'improvisation musicale, les regards entre musiciens révéleraient une complicité, ou une incompréhension, une surprise ou un oubli. L'entière posture du corps musicien est déjà signifiante, tous ses mouvements ou son immobilisme, sa respiration ou ses épaules levées en apnée. Les yeux fermés d'un improvisateur sont un signe de son introversion, ils rappellent que l'oreille est première et l'aident à oublier la situation de spectacle ; un regard vague peut faire croire à une forme de transe, ou le regard perçant ramener l'auditeur même à sa présence. N'est-ce pas non plus particulièrement significatif de voir un jazzman improviser sans quitter sa partition des yeux – et même s'il ne la regarde pas vraiment ? Taper ostensiblement du pied ne révèle-t-il pas une certaine inhabileté rythmique ? La récurrence de gestes inconscients pourrait également s'interpréter sémiotiquement : que signifie, par exemple, ce besoin de sortir un son, comme pour tester son instrument, juste avant de se lancer dans la musique, un son qui ne compterait pas encore mais permettrait de rassurer le musicien quant à l'efficacité de son instrument ? Ce saxophoniste a-t-il vraiment besoin de ravalier sa salive après chacune de ses phrases musicales, au même titre que ce guitariste qui profite de chacun de ses silences pour parcourir très vite l'intégralité de son manche ? Et si ce trompettiste, dès qu'il le peut, actionne frénétiquement les pistons de son instrument, est-ce vraiment pour dégourdir ses doigts ou vérifier le bon fonctionnement de sa trompette ? D'une certaine manière, l'improvisation théâtralise l'expression musicale en ce que la gestualité de l'improvisateur manifeste une esthétique de la mise en scène<sup>58</sup>. Dans ces conditions, les captations vidéos d'improvisation musicale pourraient venir pallier l'inopérance de la partition. Pourtant, l'apparence physique d'un spectacle d'improvisation relève tout autant d'une analyse de contenu que son énoncé musical. Une telle interprétation sémiotique pourrait dire une chose et son contraire, et seul l'improvisateur en question devrait pouvoir être capable de trancher – de savoir, par exemple, s'il fronce les sourcils du fait de l'intensité de ce qu'il éprouve, ou

---

<sup>58</sup>Voir chapitre « l'improvisation comme jeu ».

seulement pour donner l'impression et se convaincre lui-même que ce qu'il éprouve est intense.

Si, effectivement, les signes d'une improvisation relèvent davantage du geste que du son, le geste ne se donne pas totalement à voir, il s'éprouve avant tout. Or, la conscience d'un signe, c'est-à-dire d'une certaine médiation, ne peut exister dans le même temps qu'une *épreuve* immédiate, mais seulement a posteriori et en perdant la spécificité de ce qu'on cherche à saisir. Même la qualité de la présence est inestimable à l'aune de critères arrêtés, irréductible à une quelconque quantification de paramètres. La justesse d'une improvisation ne se décrète pas, son jugement ne saurait dépasser le stade de la spéculation. Pour l'improvisateur lui-même, aucune certitude n'est possible concernant le jugement sur soi – comment différencier l'expression d'un désir et celle de son refoulement ? –, concernant l'appréhension de la situation – comment faire la part d'une perception raisonnable et d'une projection fantasmatique ? –, ou la supposition de ce qu'appréhendent les autres musiciens ou les spectateurs. Étant donné que l'improvisation repose fondamentalement sur la modalité du croire<sup>59</sup>, son analyse doit-elle également s'en contenter ?

Un chemin pour résoudre ces problèmes semble s'ouvrir quand le regard se déplace à côté de l'objet visé, vers ce qu'on pourrait appeler des énoncés seconds. En tant que non musical et non improvisé, l'énoncé second sur l'improvisation musicale se laisse mieux analyser hors contexte et en tant que texte délimité. Il permet de moins dénaturer l'énonciation première que l'analyse directe de l'énoncé premier. Quels sont ces énoncés seconds concernant l'improvisation ? Ils sont, d'abord, des productions scientifiques ou de fiction (littérature, poésie, cinéma<sup>60</sup>, etc.) Ils sont aussi des traces techniques : l'objet détourné, la technologie ou les « corps non tressés<sup>61</sup> » devenus instruments sont autant de traces pouvant alimenter de façon solide la réflexion sur l'énonciation de l'improvisation musicale.

Ce sont souvent ceux qui ne parlent pas directement de l'expérience d'improvisation musicale qui l'évoquent le mieux, sûrement malgré eux, à l'image d'Alain Damasio dans ses

---

<sup>59</sup>Voir chapitre « de l'authenticité à la justesse ».

<sup>60</sup>Pour les raisons évidentes que nous avons déjà évoquées, le film est un médium beaucoup plus à même d'exprimer ce que peut être l'improvisation que toute forme de littérature.

<sup>61</sup>LATOURE (1994), p. 588. Les corps non tressés sont ceux n'ayant pas été transformés par l'homme. Qu'est-ce que nous dit, par exemple, Hermeto Pascoal lorsqu'il joue avec l'eau d'une rivière, ou avec son propre corps, ou cet improvisateur détournant des ustensiles de cuisine à des fins musicales ? Par ailleurs, l'impact des nouvelles technologies sur l'évolution de la relation à l'instrument de musique est à ce sujet particulièrement significatif. Voir chapitre « le geste et l'instrument ».

romans de science-fiction ou de Nietzsche dans ses ouvrages philosophiques. Il était pourtant impossible pour ce dernier d'imaginer ce que pouvait être une improvisation musicale dans toute sa radicalité contemporaine – il méprisait d'ailleurs l'improvisation qu'il connaissait<sup>62</sup>, la tenant pour un mauvais brouillon – et ce qui nous interpelle dans ses écrits n'est que rarement ses propos sur la musique. Au contraire, c'est au sein même de sa philosophie la plus générale qu'apparaît en filigrane une figure de l'improvisateur, surtout sous les traits d'un danseur aérien. Dans « la Horde du Contrevent » de Damasio, Caracole incarne bien sûr la posture idéale de l'improvisateur. Mais la horde entière pourrait aussi cristalliser l'intime agitation qui anime un improvisateur, la multiplicité contradictoire de son identité : il est à la fois celui qui protège et celui qui prend des risques, il est autant chasseur que poète ou savant, de même qu'une force en lui ne cesse de le pousser en avant, dans un *élan* caractéristique de l'improvisation. En cela, une analogie est parfois plus pertinente que l'analyse la plus méthodique.

L'intuition auditive dont parle Nietzsche<sup>63</sup> est au cœur de l'idée d'improvisation, et elle se doit de prendre une réelle consistance méthodologique pour qui tente de l'appréhender. Il s'agit bien de « résonner avant de raisonner<sup>64</sup> », de percevoir une pensée et de lire par l'oreille. Bien sûr, cela ne peut fonctionner qu'à la condition de ne pas découvrir l'improvisation dans les livres, car c'est en tant qu'improvisateur qu'il est possible de reconnaître dans un écrit la justesse d'un souvenir d'expérience d'improvisation. Il s'agit donc de se dédoubler<sup>65</sup>, afin de pouvoir analyser avec distance les connaissances, souvent inconscientes d'ailleurs, acquises dans l'expérience. La lecture peut faire surgir des sortes de pré-connaissances insoupçonnées, qui frappent par leur pertinence au vu de ce qu'on pressent vouloir dire – de la même manière qu'on découvre ce qu'on ne veut pas dire en lisant formulée la divergence qui n'était que pressentie. En conséquence, nos sources ne sont jamais seulement les énoncés seconds, ni une expérience personnelle considérée de façon isolée, mais bien, à chaque fois, leur nécessaire articulation.

---

<sup>62</sup>NIETZSCHE (1995a), p. 202.

<sup>63</sup>*Ibid.*, p. 546. Nietzsche parle d'ailleurs de « troisième oreille ». Voir chapitre « le son ».

<sup>64</sup>LIÉBERT (2000), p. 7.

<sup>65</sup>C'est évidemment à partir d'une pratique assidue de l'improvisation libre que l'idée même de notre recherche s'est formée. L'expérience et l'analyse n'ont cessés, depuis, de s'alimenter et de se motiver l'une l'autre. Jacques Siron explicite cette schizophrénie de l'analyste-improvisateur, l'un faisant parfois appel à l'autre comme informateur discret. SIRON (2007), p. 690.

## 6.2 Épistémologie – musique, psychanalyse et thérapie

La relation épistémologique d'un chercheur avec les disciplines scientifiques dans lesquelles il inscrit sa recherche ressemble à celle que peut entretenir un improvisateur avec les genres esthétiques que sa musique traverse. Le musicien d'improvisation libre est nécessairement attiré par l'altération du genre musical dont il est en train de faire l'expérience : ses oreilles sont ouvertes sur l'inouï, qui n'appartient à aucune école. Aux côtés de l'improvisateur qui cherche son propre son avant toute chose – l'improvisation est bien, en cela, un processus d'individuation sonore<sup>66</sup> – se tient un chercheur en quête de sens. Quand la motivation d'une étude n'est pas la recherche elle-même mais la compréhension d'un sujet spécifique, le chercheur ne peut s'empêcher de se confronter aux divergences épistémologiques, relatives à un même objet. Il n'est pas question de plaider en faveur de cette méthode, mais simplement de constater que c'est elle qui a animé notre travail ; défendre sa pertinence n'empêche pas d'avoir conscience de ses défauts. Se sentir à l'étroit dans un système trop hermétique porte le risque de l'éparpillement, mais, à l'inverse, le musicien qui ne voue sa musique qu'à une seule tradition tend à fermer ainsi ses oreilles à la différence.

Bien sûr, certaines démarcations sont insurmontables : le philosophe ne pourrait comprendre les dernières conclusions de la biologie moléculaire, au même titre qu'une barrière culturelle résistera toujours aux élans les plus volontaires d'un musicien kaluli de Guinée et d'un concertiste de musique baroque espérant se rencontrer musicalement. Mais certains ponts sont évidemment salutaires, autant pour le musicien que pour le scientifique. La spécialisation croissante va d'ailleurs de pair avec une plus grande sensibilité aux croisements : par exemple, l'oreille s'est affinée en découvrant les musiques du monde, elle s'est ouverte et a pu ainsi multiplier les possibilités de catégorisations stylistiques ; de même, dans le domaine de la science, plus il existe de disciplines, plus nombreuses sont les jonctions envisageables (et, finalement, plus le champ d'application est précis, plus un besoin de sens appelant à la généralisation se fait sentir.) Paradoxalement, l'uniformisation de la musique s'est accrue en parallèle à une différenciation des genres, comme si, par une sorte de perméabilité esthétique, de plus en plus de *mêmes distingués* existaient.

---

<sup>66</sup>BÉTHUNE (2009), p. 1-7.

À la recherche de notre objet, nous avons ainsi cheminé à travers les champs de la musicologie, des sciences politiques ou de la philosophie, des sciences de l'information et de la communication, de la sémiotique ou de la psychanalyse, mais sans jamais vraiment nous installer dans aucun de ceux-là – car nous n'avons jamais réussi à prétendre être arrivé au sein de notre famille. Peut-être cela provient-il justement du fait que l'improvisation n'appartient à aucune famille : ses significations dépassent largement le domaine propre au contenu qu'elle crée. Pour appréhender l'improvisation musicale, il s'agirait de savoir sortir du seul champ de la musique.

C'est, par exemple, en voulant appréhender les motivations les plus singulières de l'improvisateur que les connaissances de la psychanalyse et de sa critique nous sont apparues fructueuses, et le lien épistémologique permettant à la psychanalyse de penser l'esthétique musicale s'est fait presque de lui-même – c'est aussi qu'un tel rapprochement a déjà sa propre histoire. François Nicolas distingue six types de rapports immédiats entre la musique et la psychanalyse : la métaphore (sous la loi du « comme »), la fiction (qui préfère celle du « comme si »), la formalisation (qui bâtirait une théorie psychanalytique de la musique), l'application (qui se servirait des conclusions de la psychanalyse pour penser la musique), l'intersection (basée sur l'idée selon laquelle les deux disciplines partageraient certaines réalités) et le conditionnement (qui examinerait « de quelle manière peut-on envisager que musique et psychanalyse se conditionnent mutuellement<sup>67</sup> »). Notre travail restant attaché à la compréhension de l'improvisation, il ne pouvait qu'éviter les trop grands détours de la formalisation ou du conditionnement : il relève donc successivement des quatre autres types d'appréhension de ce rapprochement.

La « découverte freudienne est la recherche de l'identité du sujet et la naissance d'une pratique de nature à faire retrouver à l'identité la voix qui la structure et lui donne sa consistance<sup>68</sup> ». La psychanalyse apparaît comme la continuation de la musique par d'autres moyens, conscients et langagiers. Le patient devient un musicien de la langue, et le psychanalyste un musicologue au service du musicien. Inversement, le musicologue joue au psychanalyste vis-à-vis d'un musicien en analyse. Mais l'analogie a ses limites : le psychanalyste mobilise la musique – et non la musicologie – pour comprendre le sujet,

---

<sup>67</sup>Il propose également, à partir d'Alain Badiou, « quatre grands types de rapports médiats (selon que la médiation est celle d'un autre art, d'une science, de la politique ou de la philosophie). » NICOLAS (2001), [en ligne].

<sup>68</sup>LAMIZET (2002), p. 57.

quand le musicologue peut utiliser la psychanalyse – à la fois en tant que pratique et savoir – pour comprendre l'acte musical. La musique que mobilise le psychanalyste est une idée de musique, une musicalité qui n'est pas confrontée au réel de son apparition. Elle est une notion-outil qui n'est pas son objet. Parallèlement, la psychanalyse du musicologue est une idée de cure, un ensemble de représentations ne visant plus ici la guérison du musicien, seulement la compréhension de sa démarche. Le musicien ne connaît pas nécessairement, dans sa pratique, la cure réelle, il ne sait pas forcément qu'un analyste l'écoute et l'interprète. Le musicologue qui mobilise les savoirs psychanalytiques ne traite pas non plus un musicien réel, mais observe des types de musiciens en train de se guérir, sans le savoir, par la musique.

La psychanalyse permet de comprendre et de nommer des mécanismes qui opèrent *différemment* dans l'improvisation musicale : l'affect exprimé en musique est tout autant objectivé et socialisé que s'il avait été dit, mais il laisse pourtant l'affect indicible. L'improvisation musicale pousserait-elle à estimer que la libération d'un refoulement est possible en dehors de l'expérience de la parole ? Ce serait outrepasser le pouvoir seulement analogique du lien tissé entre l'expérience d'improvisation musicale et la cure psychanalytique. Le refoulement est l'intériorisation de la loi par le sujet. En ce sens, il s'inscrit nécessairement dans le langage, puisque c'est le langage qui énonce la loi<sup>69</sup>. L'improvisation musicale ne peut pas remplacer la psychanalyse, mais elle peut l'aider, ou simplement soulager l'angoisse d'un sujet opprimé. Elle ne résout rien, mais peut ouvrir les conditions d'une libération ; elle permet d'alléger ponctuellement le poids d'une aliénation.

Ce rapide détour par la psychanalyse fait apparaître un autre aspect fondamental de notre approche, à savoir la relation de l'improvisation à la thérapie, qui est aussi à relier, nous l'avons vu, à des considérations éthiques sur le perfectionnisme. Sommairement, il semble bien y avoir, dans le désir d'improviser, une envie d'aller mieux, comme si l'improvisation aidait à guérir – mais de quelle maladie ? Ce champ lexical peut porter à confusion, dans le sens où il renvoie à deux réalités à la fois distinctes et analogues : la maladie déclarée, diagnostiquée et reconnue comme telle par la médecine, et la souffrance entendue au sens philosophique du terme, qui recouvre alors l'angoisse d'exister<sup>70</sup>. Si elles peuvent se penser

---

<sup>69</sup>*Lex* vient de la même racine que *lego* : *je dis* en grec et *je lis* en latin.

<sup>70</sup>Les références seraient trop nombreuses tant la vision de l'existence comme mal traverse l'histoire de la philosophie. On pense ici particulièrement à Nietzsche et son idée de « grande santé » (NIETZSCHE (1990), p. 101), mais également à l'*Angst* de KIERKEGAARD ou HEIDEGGER, ou même aux visions zénistes de l'existence.

ensemble, c'est que la première est à la fois le symptôme de la deuxième, et son analogon à taille réduite, c'est-à-dire qu'un mal, d'une part, se déclare en tant qu'alarme d'une situation existentielle déséquilibrée, et d'autre part, il image l'existence toute entière au travers des liens entre syndromes, symptômes et guérison. Ainsi, l'irruption d'une douleur est une alarme physique manifestant à la conscience l'existence d'un mal, de la même manière que le mal alerte lui-même sur un déséquilibre existentiel. Et toute relation au mal est une image métonymique de l'existence. La voie de la guérison emprunte le chemin plus large de l'équilibre<sup>71</sup> – mais il faut d'ores et déjà préciser que la santé ne s'atteint pas plus qu'un équilibre stable : la santé n'est pas le fait de ne pas être malade, mais celui d'être capable de guérir<sup>72</sup>.

Il n'est pas question ici de se demander si, dans l'absolu, l'improvisation guérit effectivement, si elle calme, ou si elle aggrave la situation : simplement, elle est, et ne peut qu'être, dans une relation insécable avec l'angoisse d'exister. Pourquoi insécable ? Lorsque la *nécessité* de créer n'est plus un vain mot, il devient impossible de penser celui qui *doit* créer sans cette injonction qui l'assaille – ce ne serait pas lui. Quand un artiste ne peut pas ne pas peindre, nous ne pouvons pas l'imaginer en train de ne pas vouloir peindre<sup>73</sup>.

Il existe une tension entre le temps long et le temps court que l'improvisation partage avec la souffrance. L'improvisation est une posture critique par rapport au temps, dans le sens où elle amène le sujet à repenser la relation entre le temps long de la culture et du savoir, et le temps court de la performance. La souffrance, quant à elle, cristallise dans l'urgence de son jaillissement un déséquilibre plus fondamental, qui s'inscrit dans le temps long de l'existence du sujet. L'improvisation peut répondre à la douleur éphémère comme au mal latent, de la même manière que la relation à une souffrance image autant l'urgence d'une improvisation que le temps long de l'apprentissage de l'improvisateur.

Ainsi, en filant l'analogie, l'improvisation est un traitement de fond, mais peut aussi s'avérer efficace comme traitement de crise. D'abord, elle permet une écoute fine de soi-même, qui

---

<sup>71</sup>Voir chapitre « en équilibre ».

<sup>72</sup>Pour Nietzsche, la grande santé est même source de maladie. L'existence se protège, la vie se brûle. Voir chapitre « vouloir-vivre ».

<sup>73</sup>La guérison n'est jamais un retour à l'état précédent la maladie, car l'expérience de la maladie – et de son traitement – s'est irrémédiablement gravée dans l'identité du malade. C'est même parce qu'elle l'a définitivement changé qu'il n'est plus malade : la guérison est le fait d'avoir réussi à transformer les conditions qui ont rendues la maladie possible ; revenir à l'état précédent la maladie reviendrait à recréer les conditions de cette maladie. Un malade ne peut donc plus se penser hors de son expérience de la maladie sans se fourvoyer.

peut agir comme alerte, en amont, ou, s'il est trop tard, comme outil de maîtrise de la douleur. L'improvisateur devrait connaître l'évitement de la panique, l'habitation sereine d'un temps d'urgence. Il peut rester lucide. Il devrait pouvoir aussi user de ses capacités à la présence, de ses habitudes à la concentration, et même de la curiosité de l'expérimentation. Comme pour quelqu'un qui pratique régulièrement la méditation, l'improvisateur acquiert une certaine capacité à mener ses pensées : se faire diversion, se rendre absent ou au contraire se focaliser pleinement sur sa douleur, objectiver sa douleur et séparer la sensation de son interprétation, ne pas céder impuissant aux réponses stéréotypées de certains stimulus, ne pas se mentir en jouant un rôle qui ne ferait qu'accroître la douleur, etc. Si une douleur, par exemple, est telle qu'elle appelle avec autorité le corps à se contorsionner, mais que l'individu qui souffre sait que tout mouvement accroît cette même douleur, il lui faudrait une belle maîtrise de soi pour apaiser la panique et choisir la voie qui calmera, autant que cela est possible, la souffrance.

En contrepartie, l'expérience d'un mal particulier offre à l'improvisateur l'accroissement de sa conscience de soi, et au chercheur une source inédite de connaissances. Cela concerne d'ailleurs bien au-delà de l'improvisation. Ce n'est pas la légitimité d'une vision du monde que la souffrance permet, mais la découverte de nouvelles réalités – vivre un grand déplaisir offre d'ailleurs la possibilité au plaisir de grandir d'autant<sup>74</sup>. Si l'improvisation aide à guérir un certain mal existentiel, (devoir) vouloir guérir permet aussi de mieux appréhender l'improvisation : en un sens, apprendre à guérir, c'est aussi apprendre à improviser.

## 7. L'idée d'improvisation comme autochrone

L'image que se donne la forme d'un texte est une manière de prolonger son contenu et non de se prendre pour son objet. Par exemple, l'analogie permet une certaine puissance d'évocation. Elle n'est jamais une preuve, elle pose au contraire une question à laquelle il faudrait se garder de répondre trop vite. Elle suggère une corrélation de mouvement qui n'est en réalité, la plupart du temps, que la projection de la volonté de cohérence de l'observateur. En tout cas, elle ne compare pas deux choses mais fait remarquer des correspondances entre deux situations. Le piège qu'elle nous tend consiste à la brandir pour prouver l'invariance d'une structure et, alors, elle mine la scientificité de la démarche qu'elle

<sup>74</sup>NIETZSCHE (1989), p. 49.

cherchait à justifier, dans le sens où elle caractérise les choses qu'elle compare par leur ressemblance qui n'épuisera jamais ce qu'elles sont en elles-mêmes. L'analogie ne peut s'occuper que de la corrélation, et non des éléments corrélés. Si elle suppose en effet une quelconque universalité, la logique doit s'en méfier et obliger l'analogie à rester dans les situations qui la concernent. Par exemple, s'il est possible d'avancer l'idée selon laquelle *mener son improvisation est comme barrer un bateau*<sup>75</sup>, ce qui rapproche ces deux situations ne les caractérise pas suffisamment ; il y a certes un mouvement similaire, mais qui n'est pas en toute chose (il faut savoir, parfois, résister frontalement, ou au contraire se laisser complètement porter), et qui n'est pas toutes ces deux choses comparées : barrer son bateau est téléologique et non l'improvisation, qui supporte l'erreur et exprime une pensée inconsciente, alors que le marin, au contraire, cherche une maîtrise qui n'intéresse pas l'improvisateur. Pourtant, cette analogie éclaire et résume certains points d'une question, à condition de les circonscrire prudemment. De la même manière, il va être question de rivages, de chemin, de sirènes, d'un équilibriste, d'un élastique, de décombres, et même d'une planète entière.

Dans l'introduction au deuxième volume de son encyclopédie, Jean-Jacques Nattiez représente le savoir musical comme un polyèdre. Mais à en croire ses arguments, il n'y a là rien de spécifique à la musique : tout savoir serait polyèdre, comme tout objet d'étude. Même un objet de pensée, propre à la singularité d'une personne, peut prendre la forme d'un polyèdre : en effet, il est possible de considérer l'improvisation comme un objet de pensée, construit par celui qui le pense, dont les multiples facettes représenteraient la diversité des regards qu'il est possible, pour lui, de porter sur cet objet unique. Dans un sens plus général, chaque face de l'idée d'improvisation est une fiction à son sujet, une manière particulière d'entrer en contact avec elle. Ces faces peuvent être contradictoires, elles n'en restent pas moins pertinentes, et leur articulation construit le caractère paradoxal de tout objet de pensée quelque peu polysémique. Le texte de cette thèse (comme, d'ailleurs, l'ensemble du parcours de recherche qui a permis de l'élaborer) n'échappe pas à ces contradictions, qu'il s'agit d'assumer et de mettre en valeur bien plus que de dissimuler derrière une cohérence de façade. À la manière dont une pensée se déroule, il avance mais reste *concentré*, c'est-à-dire que la réflexion approfondit une face du polyèdre jusqu'à trop s'éloigner de son centre, et revient ensuite différente au même sujet qu'elle continue de poursuivre. Même s'il est ainsi possible d'éviter d'excessives dispersions, cela peut aussi parfois donner une

---

<sup>75</sup>Voir chapitre « la conscience de soi en tant que corps ».

impression de répétition, car il s'agit bien du même ne cessant de réapparaître différemment.

Mais, en réalité, la figure du polyèdre reste insatisfaisante, car le nombre de ses plans, comme l'étendue de chacune de ses faces devraient pouvoir être infinis – de même qu'une seule de ces facettes n'est pas plane mais déjà rugueuse et hétérogène. Un savoir n'est pas seulement constitué par accumulation, car même ce qui est déjà su continue d'évoluer dans le temps. En tant qu'objet de connaissance, ce solide ne devrait pas être limité : autrement dit, il n'est pas un solide. Le récit de science-fiction d'Alain Damasio imagine une figure, le *chrone*, qui semble représenter un objet de pensée avec plus de précision. Un chrone est une forme de temps, un *concept vivant* qui métaphorise la métaphore même. Parmi les nombreux types de chronos qui apparaissent dans le roman, l'*autochrone* existe en s'autodifférenciant :

Un autochrone n'a que des différences de potentiels en lui. Que des vitesses, c'est un corps fait de vitesses. [...] Ça veut dire qu'il n'est rien : il agit. Il n'a pas d'identité. Il ne vit que de différences. Il est la différence de toutes les identités, l'écart en cours. Il a besoin de matière, toujours, tout le temps, pour mettre en acte ces différences<sup>76</sup>.

L'improvisation comme objet de pensée ressemble à un autochrone, car elle se constitue elle-même, sans cesse, et en se différenciant de ce qui tente de la saisir. Traversant les textes et les musiques, elle n'a pas d'auteur. Cette thèse n'est qu'une matière permettant de la faire apparaître, mais de laquelle elle se différencie : on aurait pu dire exactement l'inverse à son sujet, elle n'en serait pas moins apparue. Si un chrone peut revêtir un certain aspect physique, ses limites restent floues car il est l'interpénétration même ; il est moins une matière que le processus qui conglomère sa forme. En conséquence, on peut dire qu'il existe deux façons pour l'idée d'improvisation de ne plus exister : se répandre ou se solidifier. De la *concentration* de notre propos dépend l'existence de son objet, qui doit pourtant continuer de se mélanger à ce qui l'entoure. En cela, l'objet même de cette thèse est en équilibre : il a besoin d'air pour ne pas s'effondrer en solide, mais se répandre serait pour lui ne plus exister.

---

<sup>76</sup>DAMASIO (2007), p. 330.

Une première partie va tenter de fonder le concept d'improvisation dans sa spécificité, c'est-à-dire en dépassant sa seule opposition à la composition, voire même parfois en préférant l'idée qu'elle caractérise aux formes qu'elle peut prendre dans la pratique musicale. L'improvisation permet, par exemple, de penser la distinction entre geste musical et forme de la musique, entre l'acte d'énonciation et le son énoncé. Elle oblige aussi, évidemment, à analyser l'articulation entre écriture et oralité, à réfléchir les notions d'œuvre, de jeu ou d'auteur ; ce qui amènera, finalement, à préciser l'idée d'auralité.

Ces considérations générales sur la notion d'improvisation permettront ensuite d'envisager l'engagement de l'identité propre au geste improvisé. La finalité de cette deuxième partie est de chercher à comprendre ce qui pousse à improviser en public, ce que représente ce geste pour ceux qui y assistent mais surtout pour celui qui le vit, et finalement en quoi l'improvisation est une forme particulière d'expression de l'identité, pour soi et dans la sociabilité. Et le rapport à soi de l'improvisateur se comprend notamment par la spécificité de la temporalité qu'il expérimente.

Cela amènera finalement à réfléchir l'expérience d'immédiateté, articulée à celle de l'urgence propre à la *présence* sur scène. Le spectacle d'improvisation apparaît dès lors comme une sorte de point de rencontre entre la fête sacrée et l'intimité d'un art brut. Par cette expérience sociale, l'improvisateur éprouve finalement une nouvelle façon d'être-au-monde, c'est-à-dire qu'il découvre une réalité nouvelle en se découvrant lui-même comme corps conscient, irréductiblement relié à son environnement. L'expérience des limites de sa subjectivité, du manque propre à son existence réelle, lui permet d'atteindre un sens indicible débordant les seules significations de son geste. L'improvisation constitue en fin de compte un savoir-être, animé d'un vouloir-vivre et basé sur la figure de l'équilibre – entre soi, les autres et le monde, entre différents devenirs de conscience, ou entre différentes dynamiques.

# PARTIE I : du signifiant au signifié

## A) L'énonciation sur l'improvisation

### 8. De la composition à l'improvisation

Sans l'idée récente et culturellement circonscrite de composition, l'improvisation n'est pas pensée en tant que telle. Affirmer que la distinction même entre composition et improvisation est trompeuse, voire réductrice quand à la spécificité de l'improvisation, revient à ignorer la fondation du concept d'improvisation – et ainsi à suggérer que cette séparation n'a pas sa propre histoire culturelle. La notion d'improvisation est née de son contraire, comme constitution dialectique d'un lieu de sens : c'est avec le développement de la notion de composition que l'idée d'improvisation s'est forgée, *ces derniers siècles en Europe*. Ainsi, la compréhension de l'improvisation devrait se méfier de cette tendance à appeler « improvisation tout ce qui ne correspond pas au modèle occidental de composition écrite<sup>77</sup>. » Pour comprendre la naissance de l'idée d'improvisation, il faudrait donc d'abord étudier la constitution et l'expansion de la notion de composition – sujet gigantesque que nous ne ferons qu'effleurer, pour concentrer notre propos et parce que la littérature à ce sujet ne manque pas.

#### 8.1. Naissance de la composition

La musique, par son évanescence intrinsèque, résiste particulièrement au travail de l'historien, qui a besoin de *traces*. Les transcriptions lui sont précieuses, tout comme les instruments d'époque, les traités ou les récits de musique, mais le mystère acoustique des musiques révolues demeure – à plus forte raison lorsqu'elles n'ont pas été transcrites. Il n'est pas étonnant, dans ces conditions, que l'histoire de la musique se confonde souvent avec

---

<sup>77</sup>MOLINO (2007), p. 505.

celle de la musique écrite. Sans confondre l'histoire de l'idée de composition avec celle de la notation musicale, et bien qu'évidemment les deux soit très liées, à quelle période historique peut-on dire que la notion de composition s'est-elle constituée ?

La plupart des musicologues<sup>78</sup> semblent s'accorder pour faire naître l'idée de composition autour du XIIe siècle, dans le sillage du développement du contrepoint et de la polyphonie entendue comme superposition d'au moins deux mélodies *autonomes*<sup>79</sup>. Cette innovation apparaît dès le XIe siècle. Précédemment, l'hétérophonie (ou la plurivocalité) n'était que l'ornementation *verticale* d'une mélodie unique. Pour Jacques Viret<sup>80</sup>, ce pourrait être à Chartres, au tournant de l'an mil, qu'un chantre au service de l'évêque Fulbert, le chantre Sigon, utilisa et développa en premier des techniques contrapuntiques. Le célèbre traité de Guido d'Arezzo, *Micrologus de disciplina artis musicæ*, qui date de la même époque et institue les bases de la notation musicale moderne (portée, solmisation), marque usuellement le début de cette longue maturation conceptuelle autour de l'idée de composition<sup>81</sup> – Viret considère pourtant que ce dernier n'est pas un marqueur pertinent puisqu'il ne diffère pas essentiellement de la *Musica Enchiriadis*, traité anonyme de la fin du IXe siècle.

Quoi qu'il en soit, les règles de contrepoint multiplient alors les choix possibles, notamment en autorisant certaines dissonances, et brisent ainsi un automatisme d'usage. Cette nouvelle liberté change la posture du musicien qui doit désormais opérer des choix dans un éventail de possibilités plus large : c'est le début de la composition au sens propre<sup>82</sup>. Sa naissance est donc en lien avec l'avènement de la dissonance. Plus les choix sont nombreux, plus il est difficile d'improviser<sup>83</sup> collectivement, ce qui a sûrement rendu nécessaire la notation musicale prescriptive. Rappelons-le, la notation n'est pas la composition : la musique a d'abord été transcrite, à partir de l'événement musical, pour aider une mémoire humaine défaillante. L'écriture musicale permettait la conservation de la musique dans le temps. L'idée de composition semble surtout concerner les premières notations *prescriptives* qui, elles, ordonnent *a priori* une interprétation encore inouïe. Les corpus de Saint-Martial et du

<sup>78</sup>Des exceptions existent, évidemment, à l'image de Richard Dumbrell pour qui la composition est déjà repérable 3000 ans avant J.C. Mais il ne semble parler que d'une notation *descriptive* de la musique, attribuant après coup une pièce à un auteur. DUMBRILL (2005), p. 6.

<sup>79</sup>Pour des précisions sur la notion de polyphonie, qui, rappelons-le, déborde largement le monde de la musique occidentale dite savante : AROM et al. (2007), p. 1088-1109

<sup>80</sup>VIRET (2000), p. 64.

<sup>81</sup>SCALDAFERRI (2007), p. 632.

<sup>82</sup>MEEUS (2002), p. 120.

<sup>83</sup>Nous reviendrons plus loin sur l'utilisation que nous considérons inadéquate du terme d'improvisation dans un tel contexte. Il en va de même pour l'improvisation dont il est question dans le paragraphe suivant. Cela conduit notamment à associer l'improvisation à l'automatisme et la composition à la liberté, dans une confusion entre l'improvisé et le non-écrit. Voir à ce sujet : DARBELLAY (2007), p. 577.

Codex Calixtinus, au début du XIIe siècle, ouvrent la voie : le premier rompt avec l'homorythmie antérieure, et le second ose pour la première fois l'ajout d'une troisième voix à la polyphonie. C'est finalement le corpus de Notre-Dame (1160 – 1230) qui institue la composition en tant que telle. Ce répertoire est le premier à avoir été créé, diffusé et exécuté grâce à l'écriture. Ensuite, c'est autour de 1275 et du traité « Anonyme IV » qu'émerge la figure du compositeur, désignant alors l'*autorité*<sup>84</sup> de Léonin et Pérotin, et qui sera réellement assumée un siècle plus tard par Machaut et Plutarque<sup>85</sup>. Sous François I<sup>er</sup>, *compositeur* devient un titre donné par le roi.

L'idée de composition s'épanouit ensuite progressivement jusqu'à atteindre son apogée au XIXe siècle. Elle participe du mouvement individualiste – en tant que prise de conscience de la liberté du sujet – qui anime la Révolution Française et les aspirations démocratiques, et qui amène la musique au romantisme. La composition prend finalement sa forme actuelle en distinguant avec force les statuts d'interprète et de compositeur. L'éducation musicale devient plus théorique : le compositeur en devenir doit d'abord s'assurer une formation musicale, connaître l'harmonie puis les règles du contrepoint et de la fugue, et alors seulement il pourra prétendre à la composition. Précédemment, le compositeur n'avait pas moins de connaissance, mais il devait surtout savoir chanter, être organiste, violoniste, accompagnateur et improvisateur. Il y a eu comme un basculement : il fallait d'abord savoir improviser pour pouvoir composer, puis il fut nécessaire de savoir composer pour pouvoir improviser. Comme si la composition était d'abord une forme particulière d'improvisation<sup>86</sup>, alors que l'improvisation se pense désormais comme une composition dans l'instant.

Ce mouvement est, bien sûr, un mouvement européen. En Chine, par exemple, on attribue certes un nom à une pièce dès Guo Maoqian (1041 – 1099), on parle certes des compositions de Jiang Kui (1155 – 1221) ou de Zhu Xi (1130 – 1200), mais ce n'est qu'autour de 1920 qu'arrive en Chine, en provenance du Japon, la notion européenne de composition – comme les concepts de science ou de religion<sup>87</sup>.

---

<sup>84</sup> *Autorité* s'entend ici relativement à la notion d'auteur (nous préférons ce terme à celui, plus récent et plus rude, d'*auctorialité*). BENVENISTE (1969), p. 148-151. FOUCAULT (1994), p. 818-839. Voir chapitre « le sujet anonyme est-il un auteur? »

<sup>85</sup> CLEMENT (2004), p. 112.

<sup>86</sup> C'est ce qui ressort de l'idée selon laquelle la composition est née du contrepoint, qui pouvait s'improviser.

<sup>87</sup> PICARD (2007), p. 37-56.

En ce qui concerne la culture arabe, et comme dans beaucoup de traditions monodiques modales, les répertoires pré-composés sont avant tout le socle de diverses interprétations. Il s'agirait de préférer à la notion d'œuvre celle de modèle<sup>88</sup>. Les rares notations ne sont jamais que descriptives, la plupart du temps anonymes et parfois apocryphes (pour honorer un saint, par exemple, en lui attribuant la *maternité* d'un chant.)<sup>89</sup> Au début du XXe siècle, les premiers enregistrements pérennisent des séquences musicales traditionnelles, quelquefois attribuées à un auteur précis, mais l'essentiel de l'acte musical continue de se comprendre en situation, dans un échange entre musicien et auditeur. Les variations et l'improvisation sont au-devant du cadre d'interprétation constitué par ces séquences pré-composées. Ce n'est qu'après la première guerre mondiale, et dans un mouvement plus large d'acculturation occidentaliste, que les notions d'œuvre musicale et de compositeur s'invitent en culture arabe, surtout au travers d'un courant musical « exotiste<sup>90</sup> ». Une *paternité* compositionnelle moderniste, dont la question financière des droits d'auteur est ici un des principaux fondements, a donc pris la place d'une *maternité* traditionnelle et générative.

Ce panorama historique et culturel est évidemment trop rapide. Pourtant, il semble suffire pour prouver que l'idée de composition, aujourd'hui hégémonique dans la compréhension de la musique, est clairement limitée dans le temps et dans l'espace.

## 8.2 Constitution dialectique d'un lieu de sens

Quand, à partir d'un ensemble comme la musique, nous délimitons un domaine comme la composition, apparaît son contraire : l'improvisation. Le compositeur ne peut pas être pleinement reconnu comme l'auteur de sa musique, puisqu'une part irréductible de responsabilité vis-à-vis de l'œuvre, d'*autorité*, incombe à l'interprète. Étant donné que l'interprétation appartient au domaine de la composition, la valorisation de la figure de l'interprète ne se fait pas au détriment de l'expansion de la notion de composition. C'est même le type de l'interprète qui permet d'imaginer une musique sans compositeur relevant tout de même de la composition : l'idée d'improvisation est née en tant que pratique particulière de composition, marginale et exceptionnelle, et qui consiste à *laisser l'interprète composer* la musique dans le moment de son apparition. Ainsi, toute l'expérience musicale

---

<sup>88</sup>DURING (1991), p. 27.

<sup>89</sup>ABOU MRAD (2006), p. 41-61.

<sup>90</sup>ABOU MRAD (2010), p. 5-15.

était nommée, et pensée, par le prisme de la composition – même ce qui, dans les termes, s'y opposait<sup>91</sup>.

Puisque la composition se pense dans les termes d'une prise de conscience de la liberté du sujet, elle participe d'une certaine idéologie selon laquelle exister s'apparenterait à *écrire* sa vie, avec l'imaginaire comme support. Si ce processus tend à structurer l'existence, l'improvisation serait alors comme l'injection nécessaire *et ultérieure* d'un devenir existentiel. L'improvisation est définie par la négative notamment parce qu'elle est une volonté de réajustement, d'équilibre. Elle s'est d'abord pensée en réaction. Elle est intrinsèquement *ré-appropriation* du vivant, et non le vivant même, elle n'est pas incarnation mais *ré-incarnation*. On ne saurait chercher quelque chose qui n'a pas été perdu : l'improvisation n'est pas la chose perdue mais sa recherche. À une autre échelle, elle naît d'une pulsion aurale que *l'infans* ne peut connaître.

Même si l'improvisation découle directement de l'interprétation, l'improvisateur n'est pas un interprète ; même si l'improvisation naît indirectement de la composition, elles s'opposent fondamentalement. L'improvisation, en tant que reste non composé de l'ensemble *musique*, institue la composition comme fondement de cet ensemble. S'il s'agissait de combattre la composition – mais quel serait le sens d'une telle posture ? – il faudrait lui refuser le droit de prédéterminer l'ensemble de l'idée de musique, c'est-à-dire refuser également l'existence de l'improvisation comme domaine spécifique. Refuser la distinction entre improvisation et composition revient finalement à refuser cette approche globale de la notion de musique. L'improvisation n'est donc pas subversive quand elle s'oppose à la composition mais quand elle dépasse ce clivage, c'est-à-dire quand elle ne se dit plus elle-même *improvisation*, quand elle déborde du domaine de la musique, ou de la création en général, pour se répandre politiquement dans des modes d'existence. Sinon, elle est seulement transgressive, vis-à-vis des normes de la musique comprise à partir de la composition ; elle les légitime en les enfreignant.

Une telle constitution dialectique du sens est loin d'être spécifique à l'improvisation. Une notion s'institue en se distinguant. Ainsi, dans le domaine des communications langagières, la médiation *orale* s'appréhende comme étant l'ensemble de ce qui n'est pas écrit. Le loisir,

---

<sup>91</sup>Car, en effet, dire de l'improvisation qu'elle est une composition d'interprète représente un abus de langage évident, mais volontaire, puisqu'il vise à expliciter le mécanisme de pensée qui a fondé l'improvisation.

ou le chômage, n'existe qu'après l'ancrage dans nos sociétés de la notion de travail telle qu'elle est aujourd'hui envisagée. A un niveau encore plus fondamental, n'est-il pas impossible de penser le son avant l'irruption du sens, c'est-à-dire de délimiter ce qu'est la musicalité avant la fondation de l'oralité ?

Ainsi, il est erroné de considérer l'improvisation, l'oralité ou même le son, comme une sorte d'expérience première : l'avant de leur contraire ne se pensait pas ainsi. Avant l'avènement de l'écriture, rien ne pouvait se penser en terme d'oralité. Le travail n'a pas réduit les temps de loisir, il les a créés. Avant l'irruption d'une discontinuité qui, chez *l'infans*, permettra le langage, le son n'est pas encore le son tel que nous le définissons par la suite : il est aussi du mouvement et possède une certaine signifiante. Ce n'est qu'avec l'institution du sens que le son, en tant que reste, découvre sa spécificité. Avant la composition, tout n'était pas improvisation – et même, rien ne l'était. C'est un regard empreint de composition qui nomme improvisation ce qui lui échappe. Pour cette raison, l'utilisation du terme d'improvisation est un abus de langage lorsqu'il concerne des périodes, ou des espaces, au sein desquels l'improvisation en tant que représentation n'existe pas. Le *phénomène* envisagé est ainsi réduit à ce qu'est cette *notion*, c'est-à-dire un épiphénomène de la composition – quand bien même le phénomène déborde largement ce que recouvre la notion. Aussi, plutôt que de dire que l'immense majorité des musiques, dans le monde et à travers l'histoire, est improvisée, il serait plus juste d'affirmer seulement que ces musiques ne sont pas *composées*. Cela fonctionnerait presque comme l'aveu d'une culture ayant oublié la primauté et le plaisir, dans la musique, du simple rapport physique au son : souvent, l'observateur occidental est tellement accaparé par des considérations étrangères au moment de l'événement musical, que la notion d'improvisation, en réaction, est mobilisée sous forme de plaidoyers. En réalité, ce n'est la plupart du temps que du *jeu musical* dont on parle alors. Mais, au-delà de cette précision sémantique, nous ne pouvons que souscrire à l'enthousiasme de E. T. Ferand :

Dans l'histoire de la musique, cette joie d'improviser en chantant et en jouant transparait à presque toutes les époques. L'improvisation a toujours entraîné, avec une force considérable, la création de genres nouveaux, et toute étude historique se limitant aux sources pratiques ou théoriques – manuscrites ou imprimées – sans prendre en considération l'improvisation vivante, présente nécessairement une image incomplète, voire même déformée. Il n'existe en effet pratiquement aucun domaine musical qui n'ait été affecté par l'improvisation, aucune technique musicale ou aucun style de composition qui

n'en découle ou n'ait été profondément influencé par elle. Toute l'histoire de la musique témoigne du désir passionné et universel d'improviser<sup>92</sup>.

Le Concile de Trente a limité la place de la pratique musicale dans l'office religieux, au profit de la parole. De plus, la messe ne devait plus se prolonger au-delà d'une heure. Avant cela, les chants religieux duraient jusqu'au tarissement de l'inspiration et selon la résistance des fidèles. Il n'est pas rare, dans les premières transcriptions de prière, de lire « une invitation à continuer la mélodie par l'assemblée, qui en créait elle-même les variations et l'harmonie selon son inspiration<sup>93</sup> ». Pouvons-nous seulement imaginer, aujourd'hui, comment mettre en œuvre un tel jeu collectif, non pas dans le cadre d'une expérimentation mais bien en tant que rituel ?

En tant qu'euro-péen du XXI<sup>e</sup> siècle, il nous est difficile d'envisager la musique sans les notions de composition et d'improvisation. C'est désormais au travers de ce prisme que nous entendons les musiques passées, ou lointaines. Pourtant, dans leurs contextes respectifs, celles-ci ne s'appréhendent pas en ces termes. Il n'existe « pas d'improvisation en Chine mais une pratique de l'ornementation<sup>94</sup>. » Il n'en est même pas question dans le célèbre congrès du Caire de 1932 sur la musique arabe<sup>95</sup>. Improviser, durant l'Antiquité, ce devait être *jouer de la musique*. Improviser autour d'un thème, ce n'est souvent rien d'autre que *jouer* ce thème : la musique étant impossible à prévoir et fixer dans son entier, il existe toujours une part plus ou moins grande d'improvisation dans les musiques à répertoire ; mais la compréhension musicale ne s'appuie pas nécessairement sur cette dichotomie entre la part créative de l'interprétation et la reproduction d'un thème. Les significations musicales, dans leur diversité culturelle, ne basent pas leur pertinence sur les mêmes signes. L'écoute est toujours différemment sélective.

---

<sup>92</sup>FERAND (1961), cité traduit par BAILEY (1999), p. 12.

<sup>93</sup>RAYMOND (1980), p. 29.

<sup>94</sup>PICARD (2002), p. 75-90.

<sup>95</sup>ABOU MRAD (2008), p. 53-86. Ce symposium international, en tant que premier grand forum autour de la musique arabe, fut un événement scientifique capital pour la musicologie, notamment à propos des rapports politiques entre les musicologues arabes et les ethnomusicologues et orientalistes européens.

C'est cela qu'illustre l'incompréhension d'un musicien indien face aux questions d'un improvisateur européen :

- Viram Jasani, peut-on affirmer que vous improvisez de plus en plus au fur et à mesure que vous jouez ?
- Je ne comprends pas ce que vous voulez dire par « de plus en plus ». Tout vient de nous... L'exécution toute entière constitue notre propre interprétation d'un *rāga*<sup>96</sup>.

## 9. L'histoire d'une notion

Le terme *improvisation* fait sa première apparition écrite en 1807 – *improviser* en 1642 et *improvisateur* en 1787<sup>97</sup>. Son idée s'est développée jusqu'à aujourd'hui en trois temps. La lente irruption d'un temps nouveau ne remplace pas le temps précédent mais s'y superpose. Aussi, aujourd'hui, ces trois temps existent les uns à côté des autres – ils sont devenus des espaces de représentations – et même, la plupart du temps, situés les uns dans les autres.

### 9.1 Romantisme

L'improvisation était d'abord *fantaisie*. Voltaire la définit ainsi, dans l'encyclopédie de Diderot et d'Alembert :

Pièce de musique instrumentale qu'on exécute en la composant. Il y a cette différence du caprice à la fantaisie, que le caprice est recueil d'idées singulières et sans liaison, que rassemble une imagination échauffée, et qu'on peut même composer à loisir, au lieu que la fantaisie peut être une pièce très régulière, qui ne diffère des autres qu'en ce qu'on l'invente en l'exécutant, et qu'elle n'existe plus quand elle est achevée : ainsi le caprice est dans l'espèce et l'assortiment des idées, et la fantaisie dans leur promptitude à se présenter. Il suit de là qu'un caprice peut fort bien s'écrire, mais jamais une fantaisie ; car sitôt qu'elle est écrite ou répétée, ce n'est plus une fantaisie mais une pièce ordinaire<sup>98</sup>.

---

<sup>96</sup>BAILEY (1999), p. 27.

<sup>97</sup>DUBOIS (2007), p. 131. REY (2010), p. 1304.

<sup>98</sup>DIDEROT (1749), entrée « fantaisie ».

La notion d'improvisation est née des Lumières. Dans le contexte d'une affirmation du sujet, qui semble se cristalliser au XVIIIe siècle, elle s'est constituée en désignant un épanchement spontané et sentimental, comme l'expression des émotions d'un sujet singulier. Pour une époque particulièrement sensible à l'esthétique de la transcendance, elle signifiait davantage une certaine intimité poétique qu'un projet collectif. Le romantisme trouvait dans l'improvisation le lieu d'une introspection d'un côté, et d'une rencontre avec l'ineffable, le mystérieux et le sacré de l'autre. Hors de l'église et de la figure emblématique de l'organiste-improvisateur, l'improvisation a particulièrement aidé à ramener le sacré<sup>99</sup> de la musique à une relation à soi. L'affirmation de la singularité de l'individu, développant également des questionnements athéistes, a institué le système musical actuel, centré sur le compositeur, et *dans lequel* l'improvisation fonctionnait comme pratique spécifique liant la compétence d'interprète à l'inspiration du génie composant. C'est dans ce contexte que les statuts de compositeur et d'interprète se sont progressivement distingués, et l'improvisation rappelait combien le compositeur pouvait rester l'interprète de ses propres œuvres (qu'on pense seulement aux fameuses improvisations de Beethoven<sup>100</sup>). En même temps, l'interprète s'est fait comme écraser par la figure omnipotente du compositeur et a vu réduire ses temps d'improvisation dans les marges des cadences<sup>101</sup>.

Toutes ces dispositions allaient dans le sens hégémonique de l'histoire et l'improvisation ne questionnait nullement le politique ; la musique accompagnait l'idéologie montante qui, de la révolution française à la première guerre mondiale, renversait les despotes pour installer une république démocratique. L'improvisation, dans le flanc de la composition, était alors une lumière bourgeoise. Elle était le sentimentalisme d'une rationalité s'opposant aux anciens régimes de droit divin, et construisant une démocratie de classes sociales, déclarée république du mérite. Le livre de Jankélévitch, « la musique et l'ineffable », représente bien cette idéologie émerveillée face à une musique du mystère. Il était alors question de don, d'un « je-ne-sais-quoi<sup>102</sup> », de génie, d'inspiration, et le créateur était comme hors du monde, par l'appréhension presque surnaturelle qu'il exprimait de son rapport à l'existence. Le

<sup>99</sup>Le spectacle d'improvisation est particulièrement lié au sacré, en ce qu'il peut se définir comme une « communication aux formes prévisibles, parce que ritualisées, portant sur un objet imprévisible ». Ainsi, il désigne « ce champ de la communication dans lequel la société produit de l'information sur ce qui lui échappe ». LAMIZET (2011), p. 47-57. Voir chapitre « le sublime ».

<sup>100</sup>On pourrait également citer Bach, Mozart, Hummel ou Clementi, réputés pour leurs brillantes improvisations. Au-delà de cette période historique, c'est surtout la pratique liturgique de l'orgue qui est indissociable de l'improvisation, mais comme dans un monde et une histoire à part. WHITALL (2002), entrée « improvisation ».

<sup>101</sup>On la retrouvait aussi dans certains préludes pour piano (notamment de Haendel), dans les ornements des joueurs de viole, dans les interprétations de basse chiffrée, dans les deuxièmes parties de descantus, etc. *Ibid.*

<sup>102</sup>JANKELEVITCH (1983), p. 133.

régime d'énonciation de l'improvisation était précisément circonscrit au domaine esthétique, à l'Art pris au sérieux et qui ne connaît pas encore les moqueries que sa majuscule produira.

En combinant les quatre conditions de la philosophie selon Alain Badiou<sup>103</sup> aux principaux régimes d'énonciation que délimite Bruno Latour<sup>104</sup>, il apparaît que l'improvisation était alors énoncée dans la combinaison de deux régimes : celui de l'art, en tant que fiction, et celui de la religion ou de l'amour. Il n'est pas étonnant qu'ils s'articulent puisque l'un est une relation à un quasi-objet<sup>105</sup>, à un token<sup>106</sup> – l'art est un débrayage<sup>107</sup>, un envoi qui laisse *un peuplement de figures* vivre de lui-même, sans retour sur l'énonciateur comme c'est le cas pour la science – et l'autre une relation entre quasi-sujets : l'amour est un type de relation basée sur l'affirmation d'une différence unifiante, sans cesse renouvelée. Ce que la religion inscrit comme trace est des *processions*. Ainsi, l'énonciation de (ou sur) l'improvisation instituait des amoureux dans leur rapport à l'art, ou une religion de la fiction.

## 9.2 Explosion

Une poussée plus radicale a surgi du fond de cette première grande vague. Appuyée sur ces grands perturbateurs que sont, notamment, Marx, Nietzsche et Freud<sup>108</sup>, une nouvelle appréhension de l'improvisation s'est progressivement constituée. Quand Nietzsche proclamait ses plaidoyers pour la vie dansée – il était, malgré lui, un puissant analyste de l'improvisation à venir –, Marx dévoilait en les dénonçant les systèmes de domination bourgeoise, tandis que Freud montrait comment penser ce qui ne peut se dire et, ainsi, désacralisait l'ineffable. Aux régimes d'énonciation précédents étaient opposés, ou seulement greffés, ceux de la science et de la politique (qui sont à nouveau l'articulation des rapports entre sujets politiques avec leurs relations à des token scientifiques.) L'un créait des *références*, l'autre des *rassemblements*. La création questionne alors les limites de l'art (il suffit de penser au silence de « 4'33 » de John Cage, à « Fontaine » de Marcel Duchamp, au « Carré blanc sur fond blanc » de Malévitch...) : c'est la vie entière dont il est question, et

---

<sup>103</sup>BADIOU (1999), p. 26. Ces quatre conditions sont, rappelons-le, l'amour, l'art, la politique et la science. Voir chapitre « conditions de compréhension d'un objet de pensée ».

<sup>104</sup>LATOUR (1988), p. 71-94. Il analyse les plus importants, tout en montrant en quoi ils ne sont ni les seuls, ni hermétiques les uns aux autres.

<sup>105</sup>SERRES (1992), p. 142.

<sup>106</sup>PEIRCE (1998), p. 222.

<sup>107</sup>GREIMAS, COURTÈS (1994), p. 87.

<sup>108</sup>Dans un autre domaine, on devrait peut-être également impliquer Albert Einstein dans ce large mouvement de redéfinition des savoirs sur le monde. En effet, grâce à lui notamment, « on sait qu'il n'y a plus de « maintenant » sans qu'un « ici » réclame sa part ». SAVOURET (2010), p. 7.

non plus seulement d'expériences esthétiques des sentiments de l'intime, de la vie dans son rapport au monde. C'est sûrement en ce sens que Dubuffet écrit :

L'art ne vient pas coucher dans les lits qu'on a faits pour lui ; il se sauve aussitôt qu'on prononce son nom : ce qu'il aime c'est l'incognito. Ses meilleurs moments sont quand il oublie comment il s'appelle<sup>109</sup>.

L'impossibilité à définir l'improvisation se revendiquait, en jouant le rôle unifiant d'une définition – car comment définir la vie ? L'énonciation artistique empruntait certaines caractéristiques à l'énonciation scientifique, en créant un retour sémiotique sur l'énonciateur ; l'art se pensait lui-même dans sa propre pratique, qui cherchait ainsi à interpeller l'amateur sur son propre rapport à l'art. L'improvisation, devenue manière de vivre, se faisait également subversion. Des barrières ne cessaient de tomber et la science avec l'art questionnaient désormais directement le politique. De marge, l'improvisation s'imposait désormais en clef de voûte, comme *garde-fou*.

C'est surtout au cours des années 1960 et 1970 que la notion d'improvisation a pris sa couleur libertaire, auprès des mouvements émancipateurs (principalement dans les mouvements des droits civiques aux États-Unis<sup>110</sup>, mais aussi au sein des dénommés *Nouveaux Mouvements Sociaux* en Europe.) La promesse de liberté qu'elle véhiculait la rendait terriblement subversive et, par là, attrayante au vu de certaines aspirations de l'époque. Évidemment, c'est un long processus qui se cristallise à ce moment : par exemple, l'écriture automatique des surréalistes, dans son rapport à l'inconscient et par son inscription dans un projet politique, participait déjà (et peut-être malgré elle) de l'évolution des représentations liées à l'improvisation, rejoignant par là autant certaines expérimentations primordiales de la musique contemporaine que la pratique revendicatrice d'un jazz en ébullition<sup>111</sup>. Dès lors, l'improvisation supporte à la fois un désir de liberté et des revendications identitaires. L'improvisation dite libre, ou non idiomatique, naît dans ce contexte.

---

<sup>109</sup>DUBUFFET (1967), p. 471.

<sup>110</sup>CARLES, COMOLLI (2000), p. 32.

<sup>111</sup>Ce rapprochement ne semble pas contradictoire avec l'idée selon laquelle le jazz et l'improvisation, historiquement, se sont notamment constitués, aux États-Unis, en tant que critique politique des mouvements esthétiques dominés par les blancs.

Toutes les improvisations passées, mêmes les plus libérées, restaient dans le cadre de leurs langages musicaux. Il a fallu la maturation d'une conscience historique<sup>112</sup>, entamée au XIXe siècle, pour que des musiciens soient capables de refuser jusqu'aux cadres d'intelligibilité et de reconnaissance culturelle de la musique. Qu'ils y parvinrent ou non (ou que cela soit seulement possible), c'est une autre question. La musicologie – pour ne pas parler du tournant général des sciences, à cette époque – s'est aussi fondée, au XIXe siècle, sur ce « doute portant sur la naturalité des phénomènes musicaux<sup>113</sup> », de même que les tentatives avant-gardistes de constituer un nouveau langage musical (par exemple avec l'atonalité, le sérialisme de la seconde école de Vienne, ou le bruitisme<sup>114</sup>). Bien sûr, cette volonté de faire table rase, de créer radicalement *ex nihilo*, ne peut que buter sur l'inévitable culture musicale de la subjectivité énonçante. La conscience historique qui permet la critique radicale de cette culture est elle-même située dans le temps de l'histoire et l'espace d'une culture. Mais la volonté de *faire de la musique* s'est bien muée, par cette conscience historique, en une volonté de *faire la musique*. C'est d'ailleurs à la même période que la notion de *performativité* fait son apparition, puisque Austin travaille et enseigne entre les années 1900 et 1940 – même si le livre qui en résulte, « Quand dire c'est faire », n'est publié qu'en 1962<sup>115</sup>.

### 9.3 Assimilation

Par définition, un bouleversement ne dure pas. Aussi, une idée différente de l'improvisation s'est construite, par l'assimilation à la pensée hégémonique de cette nouvelle définition bouillonnante<sup>116</sup>. D'un côté, il était nécessaire de neutraliser la subversion que l'improvisation augurait. Et de l'autre, l'hégémonie se devait de se renouveler pour perdurer, ce que l'assimilation de l'idée d'improvisation lui permettait.

Il n'est pas étonnant que ce processus, dans la pratique musicale, soit contemporain d'une rupture dans l'évolution du capitalisme. En critiquant la relation du sujet singulier à son entreprise de production, toute la dialectique de la médiation entre l'individu et sa collectivité

<sup>112</sup>ARON (1964), p. 5. Edgar Morin évoque une « conscience de la destruction des fondements de la certitude ». MORIN (2005), p. 131. Aussi, l'accès à des musiques de cultures éloignées est sûrement loin d'être étranger à ce processus.

<sup>113</sup>SÈVE (2002), p. 45.

<sup>114</sup>On pourrait considérer l'improvisation alors revendiquée comme une réaction à un certain virage vers des techniques systématiques. Le dodécaphonisme ou le sérialisme refondait la composition sur de nouvelles règles rationnelles, quand l'improvisation voulait revenir au jeu musical.

<sup>115</sup>AUSTIN (1970), p. 157-158. SEARLE (1972), p. 99-100.

<sup>116</sup>Ce processus se comprend aisément comme nécessité du collectif de se protéger, à l'image, par exemple, de l'histoire de la psychanalyse qui, de subversive, est devenue utile à l'hégémonie.

était repensée. La critique de la notion d'œuvre, dans le champs esthétique, s'inscrit dans le même mouvement que la critique globale du travail et du capitalisme : les années 80 marquent la fin d'une certaine économie fordiste<sup>117</sup> qui, depuis les années 30, organisait le monde avec rigidité, grâce à des recettes figées. La montée du chômage, le début de la désindustrialisation, mais également l'irruption de nouvelles technologies, l'avènement progressif de la pensée en réseau, même la chute de l'URSS laissant le capitalisme sans opposition de système ou l'accession au pouvoir, en France, d'une gauche capitaliste, la mondialisation des échanges et l'internationalisation de la finance, la dématérialisation de la monnaie, etc. : autant de réalités, à la fois causes et conséquences de nouvelles façons de penser, qui n'ont pu qu'entrer en friction avec la vieille garde du capitalisme. Aussi rassurante fut-elle, elle s'est alors mise à craqueler de toute part. Le réel rappelait sa complexité, sa mobilité permanente, son imperfection. La rationalisation économique et ses modèles d'intelligibilité devaient assimiler la flexibilité, s'assouplir et accepter ses failles grandissantes. Les espoirs de changement semblaient dans une période de désillusion : l'hégémonie semblait pouvoir tout avaler. Mais il s'agit de ne pas considérer qu'un pouvoir extérieur s'est emparé des façons de faire et de penser : les musiciens eux-mêmes devaient ressentir cette tension, comme s'ils se trouvaient face à une impasse.

Par exemple, les improvisations de Keith Jarrett, depuis l'énorme succès commercial du Köln Concert<sup>118</sup>, ressemblent de plus en plus aux improvisations romantiques des compositeurs du XIXe siècle, du moins telles que nous les imaginons aujourd'hui. Elles partagent d'ailleurs la même prédilection pour le piano solo. Mais que s'est-il passé entre ces improvisations introverties, presque sacrées, et sa prestation à l'*Isle of Wight* en 1970 ? Au sein d'une grande formation, non moins drogué qu'inspiré, Keith Jarrett y bousculait les oreilles, il allait à l'essentiel, presque en transe, et sans nécessairement s'encombrer de considérations harmoniques ou mélodiques, ni même de pulsation : il balayait au besoin ses propres connaissances musicales, tout entier immergé par son geste. Un tel parcours musical est révélateur au-delà des particularités biographiques.

L'improvisation libre a été rabaissée à un style musical, et l'appellation florissante de *musiques improvisées* permet désormais de valoriser les demandes de subvention. Sans plus

---

<sup>117</sup>GRAMSCI (1983), p. 204-221. Les années 80 marquent grossièrement la fin d'un déclin qui a débuté dès les années 60, et le début d'une période que Badiou définit comme une deuxième restauration. BADIOU (2005), p. 130.

<sup>118</sup>Ce concert, enregistré le 24 janvier 1975, fut entièrement improvisé.

de lien assumé avec la liberté et l'identité, ou du moins avec des liens circonscrits à l'esthétique de l'expression (rapport aux règles, appartenance à un style), l'improvisation est essentiellement devenue une simple méthode, basée sur l'adaptabilité. Évidemment, cette idée technicienne de l'improvisation est aussi profondément politique. Comme nous l'avons vu à propos de la neutralité, le propre des idéologies hégémoniques consiste à renier le caractère politique de ses propositions, c'est-à-dire à leur éviter la confrontation et la négociation en les faisant passer pour la seule évidence possible. Pourtant, en tant que pratique signifiante, l'improvisation engage nécessairement une identité politique.

C'est au sein des mêmes régimes d'énonciation que le contenu est déplacé : le discours *scientifique* concernant l'improvisation se focalise désormais davantage sur les significations de sa musique, plutôt que sur celles de son geste<sup>119</sup>. Le discours *politique* ne parvient plus à opérer en dehors d'une puissante hégémonie. Les énonciations relevant de *l'amour*, ou de la foi, sont vidées de leur substance bouleversante, pour ne devenir qu'une pratique normée concernant une intimité à tolérer, des expériences toujours relatives qui prennent souvent l'allure d'un consumérisme appliqué à la relation à l'autre. En *art*, et malgré des tentatives toujours renouvelées d'interpeller le collectif, la césure qui institue un public face à une scène semble si assimilée qu'elle laisse le happening le plus agressif dans son monde du spectacle. Ainsi, si l'explosion, à laquelle l'improvisation a participé en tant que moteur, a permis de bousculer certaines appréhensions trop rigides qui, désormais, ne sont plus tenables, l'idéologie proprement révolutionnaire qu'elle construisait s'est vue assimilée et travestie dans une hégémonie inébranlable.

Sans paradoxe insoluble dans les énoncés, l'improvisation peut autant représenter notre façon d'être-au-monde la plus immédiate et subversive qu'un outil managérial et conservateur nécessaire à la survie du capitalisme ; elle est à la fois la mère d'un pragmatisme de l'adaptation et la petite sœur du sentiment de liberté le plus vaste. C'est parce que la subversion a été récupérée et transformée en transgression que l'ensemble hégémonique qu'elle bousculait s'est encore davantage consolidé. Le capitalisme n'est plus un ensemble de règles strictes, puisqu'il assume pour son propre équilibre une remise en cause permanente, une adaptabilité de tout instant. L'héritage tourbillonnant de Freud est noyé dans un courant calme et chaud qui institue le bien-être en valeur, et par lequel le *développement personnel* se constitue en recettes de vie. Nietzsche, quand il n'est pas tout simplement expulsé en tant

---

<sup>119</sup>Nous verrons par la suite en quoi ce déplacement est fondamental, mais également à nuancer.

que précurseur du nazisme, ressemble trop vite au prophète d'un scepticisme plat et total, d'un relativisme pétrifiant ou du nihilisme compris comme abandon. Marx est souvent renié en même temps que les régimes vaincus qui se réclamaient de sa pensée<sup>120</sup>. Aujourd'hui, l'idée que l'improvisation musicale puisse porter une subversion sociale semble totalement dépassée. Mais la froideur désenchantée du sourire qu'elle crée est peut-être seulement la preuve de la réussite de l'hégémonie à assimiler et ainsi neutraliser l'improvisation. L'improvisation institue une critique de l'ordre, elle continue de déranger. Mais ce que, pendant un temps, elle pouvait promettre a été désamorcée.

## 10. L'improvisation comme praxis esthétique

L'idée d'improvisation induit une *posture* particulière, qui ne se focalise pas sur les mêmes objets de pensée, et n'éprouve pas le temps de la même manière que la posture plus classique, traditionnelle et hégémonique soutenue par l'idée de composition. Dans le temps, ces deux postures ne se situent pas au même lieu, et ne regardent pas non plus dans la même direction : le compositeur se situe au moment de l'anticipation d'un futur musical, avant la musique qu'il prépare – la composition est une *projection* vers l'après. L'improvisateur se situe quant à lui dans le temps musical même, dans un présent qui se dilue sans cesse en passé proche, comme s'il « entrait dans l'avenir à reculons<sup>121</sup> », sans considération pour l'avenir. En improvisation, le son n'est pas l'effet d'une lointaine intention, mais la cause même des intentions présentes. L'interprète articule ces deux postures : d'un côté, il est pris, comme l'improvisateur, dans le déroulement de l'événement, concentré sur la réalisation effective de la musique. De l'autre, il cherche à remonter le temps de l'œuvre jusqu'à l'intention première du compositeur, afin de pouvoir imaginer, comme lui, c'est-à-dire en amont, ce à quoi devrait ressembler la musique qu'il est pourtant *en train de jouer*.

Quand ces deux postures se considèrent l'une l'autre, souvent, elles ne se comprennent pas. La pensée empreinte de composition estime que l'improvisation ne voit pas le futur – improviser, c'est *ne pas prévoir* – quand celle marquée par l'improvisation considère que l'interprétation d'une composition regarde un lointain passé – la musique n'est alors que

---

<sup>120</sup>Bien sûr, nous sommes obligés ici de schématiser à outrance ; c'est sans compter sur toute la mouvance neomarxiste ou, plus récemment et parmi tant d'autres, sur la pensée de la *wertkritik*, ou encore sur les initiatives récentes de Slavoj Žižek et Alain Badiou visant à réhabiliter l'idée de communisme. Il en va de même, évidemment, pour les héritages de Freud ou de Nietzsche.

<sup>121</sup>SAVOURET (2010), p. 15.

*l'actualisation de quelque chose de déjà pensé.* L'une se place au moment de la conception, puisque l'instant d'écriture est fondateur de la musique composée : en amont de l'événement, l'improvisation se caractérise par une absence de préparation. L'autre se situe évidemment au moment de son irruption effective, puisque l'improvisation n'est que cela : vue de l'intérieur de l'événement, c'est cette fois la musique composée qui semble marcher à reculons, attachée à une intention révolue. L'étymologie du terme *improvisation* – *ne pas voir à l'avance* – est peut-être la preuve la plus tangible de l'inscription de ce concept dans une culture qui continue de prendre la composition comme référent premier.

Il est difficile de penser l'improvisation en soi, puisqu'elle s'est constituée en tant que contraire de la composition. Son étymologie comme la plupart des idées qui s'y accrochent sont privatives (*im*-provisation, *im*-prévisibilité, *im*-médiateté, *non*-idiomatique, *im*-perfection, etc.) Même si le paradigme intellectuel a changé, son vocabulaire trahit une histoire plus longue qui place le changement comme exception au sein d'un cours du temps stable, voire d'un temps qui n'a pas cours. S'il est aujourd'hui possible d'envisager que le changement est la règle et la stabilité une exception, la règle est encore pensée à partir de l'exception. Ainsi, la définition commune de l'improvisation : composition sans préparation. Pourquoi, au contraire, ne pas définir la composition comme une improvisation préparée ?

Le terme *improvisation* peut être considéré de deux manières : comme le fait d'improviser ou comme le résultat de ce processus ; une expérience d'improvisation a eu lieu, et a formé une improvisation en tant qu'objet. Cette distinction constitue le lieu d'une friction idéologique, et épistémologique. La musicologie étudiait traditionnellement l'œuvre musicale comme objet indépendant, surtout grâce aux partitions. Aujourd'hui, c'est tout un domaine de recherche qui s'épanouit à penser la musique en acte<sup>122</sup>. Évidemment, de tels positionnements ne sont jamais en réalité complètement étanches : le processus de création se comprend en relation avec ce qu'il crée, de même qu'une création se pense avec le processus performatif qui l'a permis. Même, la signification musicale se fonde sur cette articulation : « l'intention est portée par le produit de l'acte en tant qu'il en est le signe<sup>123</sup> ». Plus que des réalités fermement séparées, la distinction entre acte et objet désigne deux points de départ différents, pour des parcours croisés. Mais, tout de même, ces différentes considérations de la musique drainent chacune leur propre ensemble de représentations. Par exemple, c'est la

---

<sup>122</sup>Voir à ce sujet le site du Groupe de Recherches Expérimentales sur l'Acte Musical : [gream.unistra.fr/le-gream/](http://gream.unistra.fr/le-gream/)

<sup>123</sup>TARASTI (2009), p. 316.

conception de la musique en énoncé objectivable qui peut lui faire revêtir les caractéristiques d'une *marchandise*. Il est aussi plus facile de croire à la perfection d'un produit qu'à celle d'une énonciation.

L'étude de l'improvisation favorise particulièrement la posture de recherche qui appréhende le geste musical, puisque l'improvisation met plus en valeur l'énonciation que l'énoncé qu'elle propose. Plus que la musique, c'est le jeu musical que l'improvisation questionne. Finalement, et peut-être plus radicalement, la confrontation idéologique fondamentale pour comprendre l'improvisation est celle qui oppose la praxis à la poïésis<sup>124</sup>. Les deux notions se réfèrent différemment à l'acte musical<sup>125</sup>. La poïésis suppose un cadre tripartite, puisqu'elle vise un *produit*, destiné à être reçu par un tiers. Pour Molino et Nattiez, ces trois instances irréductibles (le producteur, la trace de cette production et le récepteur de cette forme) correspondent aux niveaux *poïétique*, *neutre* et *esthétique*<sup>126</sup>. Autrement dit, la musique est ici appréhendée selon les termes classiques des sciences de la communication, qui distinguent l'émetteur, le message et le récepteur. La composition s'inscrit logiquement dans cette tripartition, puisque toutes deux proviennent d'une pensée marquée par l'écrit. Mais l'improvisation supporte mal le cadre poïétique, qu'elle déforme en *praxis*.

Il convient de préciser d'emblée comment est ici utilisée la notion de praxis : ce n'est pas dans son opposition ni son articulation à la théorie, ce n'est pas une manière générique de rassembler des pratiques particulières, et ce n'est finalement pas « le processus d'une action dirigée vers une fin, [dont] l'œuvre est cet objet final<sup>127</sup> ». Au contraire, c'est dans la distinction opérée par Aristote<sup>128</sup> entre praxis et poïésis que cette notion semble pouvoir éclairer la spécificité de l'improvisation musicale, à condition de la dépouiller des représentations morales qu'Aristote associait à ce clivage. Ce qui les sépare est l'orientation de leurs finalités : la finalité de la poïésis est extérieure à elle-même – le produit est séparable de sa production et de son producteur – quand celle de la praxis est interne à l'acte – c'est le fait de produire qui est le but d'une telle production. Finalement, cela revient à considérer que l'improvisation en tant que praxis n'est pas téléologique, dans le sens où l'improvisateur ne se donne pas à l'avance un but vers lequel orienter son geste. La poïésis

---

<sup>124</sup>Sur l'improvisation comme praxis : RAYMOND (1980), p. 206.

<sup>125</sup>La poïésis désigne, étymologiquement (*poiein*, c'est *faire*, en grec), une forme de performativité en ce qu'elle est une expérience de la relation au *langage* ; la praxis serait davantage orientée vers une relation à la *parole*.

<sup>126</sup>MOLINO (1975), p. 46-49. NATTIEZ (1987), p. 27.

<sup>127</sup>Entrée « praxis » de la Souda : [www.stoa.org/sol/](http://www.stoa.org/sol/)

<sup>128</sup>ARISTOTE (1990).

permet d'isoler l'énoncé du processus qui l'a produit, jusqu'à le considérer comme un *niveau neutre*, ce qui ne se révèle pas pertinent concernant la praxis. L'énonciation musicale appréhendée comme poïétique prend son sens dans l'œuvre qui l'abolit ; l'énoncé de la praxis musicale n'est qu'un moyen au service du sens de sa propre énonciation. La composition est un processus poïétique dont le parcours diffère fondamentalement de celui, praxique, de l'improvisation : la praxis est rétrospective, voire radicalement synchronique, ou cyclique, quand la poïésis est diachronique et causale. L'improvisation est moins la production d'un texte que la réalisation d'un mouvement. Elle est indifférente à la notion d'œuvre. C'est en ce sens que Montaigne écrit abruptement : « quand je danse, je danse<sup>129</sup>. »

L'improvisation, quand elle se pense en terme de praxis, échappe au seul champ esthétique. C'est à ce moment qu'elle devient subversive et scandaleuse, quand elle se justifie elle-même, sans plus de considérations relatives à son contenu musical. Par l'assomption de son caractère praxique, l'improvisation déborde l'art pour faire figure de modèle quand à une certaine façon de vivre son existence, et c'est justement ce qu'elle dit de plus dangereux : il est une autre façon d'agir, de vivre, qui ne se juge pas selon ce qu'elle produit mais pour et par ce qu'elle est, qui ne veut pas tel résultat prémédité mais résulte de ce qu'elle veut, maintenant, et qui découvre ce qu'elle veut en constatant ce qu'elle fait. Les interdits et les limites que le pouvoir impose nécessairement pour rendre le collectif possible, ne peuvent cohabiter très longtemps avec un tel désir de liberté. Concevoir l'improvisation comme une poïétique fonctionne comme le principal processus de défense d'une hégémonie qui, en neutralisant dès la potentialité d'une secousse, évite effectivement toute collision. Ce processus est d'autant plus puissant qu'il paraît anodin. Il n'est même, la plupart du temps, pas réfléchi.

## 11. Le piège de l'oralité

Le temps de la composition, par lequel est globalement envisagée la musique, s'inscrit dans une esthétique et une pensée de l'écrit. Opposant la composition à l'improvisation, il est d'usage de considérer cette dernière à partir de l'oralité, et de croire qu'ainsi sont effectivement mis dos à dos deux façons d'agir et de percevoir le monde. Pourtant, et de la même manière que l'improvisation est née de la composition, la notion d'oralité découle de la

---

<sup>129</sup>MONTAIGNE (2002), p. 402.

littératie – qu'elle fonde en retour<sup>130</sup> ; ainsi, si l'improvisation est envisagée dans le cadre de l'oralité, elle continue finalement de se penser à partir de l'écriture. Or, ce que l'idée d'improvisation propose, *malgré son histoire*, déborde ce paradigme.

De la même manière que l'idée de composition ne doit pas être confondue avec la seule notation musicale, il est nécessaire de délimiter nettement ce qui distingue les notions d'improvisation et d'oralité, tant elles entretiennent des rapports ambigus. Le premier piège tendu par cette apparente proximité est de penser l'oralité *au sein de* l'improvisation, ou, ce qui revient au même, d'envisager l'improvisation musicale comme une énonciation orale particulière. Le son ne se confond pas avec l'oralité. L'idée d'oralité éclaire la notion d'improvisation de l'extérieur, elle est *à côté*.

Le mode de communication influant nécessairement sur la nature de ce qu'il véhicule, il s'agit de ne pas oublier non plus le fait que la présente réflexion sur l'oralité est écrite, et se base sur des écrits (donc sur la confrontation entre oral et écrit) ; elle part de ce monde-là. Il ne s'agit en aucun cas d'alimenter un plaidoyer pour l'oralité, ni même, ce qui est plus rare concernant la musique, une apologie de l'écriture<sup>131</sup>, seulement de tenter de dégager l'emprise d'une pensée de l'écrit sur les phénomènes d'oralité et, finalement, d'improvisation.

### 11.1 Du folklore à l'idéologie

Le terme *oral* s'écrit pour la première fois en 1610<sup>132</sup> et signifie *qui se fait par la bouche* : il se rapporte alors à la manducation, c'est-à-dire au seul fait de manger. Ce sens est ensuite développé par l'anatomie, au XIXe siècle, puis repris par la psychanalyse<sup>133</sup>. Pour la première fois dans l'Encyclopédie de 1765, *oral* désigne ce qui est phonétique : le sens évolue donc en associant la bouche qui mange (*oral* vient du latin *os, oris*, bouche) à la bouche qui parle. Ainsi, c'est encore à partir des Lumières que la notion se constitue progressivement sous

---

<sup>130</sup>Voir chapitre « constitution dialectique d'un lieu de sens ». Nous verrons plus loin que le mouvement s'inverse dans le champ de la psychanalyse, puisque c'est alors l'oralité qui est censée générer l'écriture et la musicalité. C'est que l'oralité, en tant que notion, s'est historiquement constituée à la suite de celle d'écriture, alors qu'en tant qu'expérience désormais nommée, l'oralité institue le sujet bien avant qu'il ne puisse connaître l'écriture.

<sup>131</sup>MEEÛS (2006) cite notamment François Nicolas, qui montre que l'écriture possède une possibilité de calcul propre, et Karlhein Stockhausen, qui rappelle que : « personne ne doit critiquer le compositeur qui se laisse tenter par l'impossible. » Comme représentant des plaidoyers en faveur de l'oralité, et particulièrement de l'improvisation, on peut citer LEVAILLANT (1996). S'il a été donné plus de valeur à l'oralité, c'est qu'elle était avant négligée et méconnue.

<sup>132</sup>DUBOIS (2007), p. 625.

<sup>133</sup>REY (2011), p. 1998. La notion d'oralité, telle que la psychanalyse l'a formé, est si différente de celle qui nous intéresse ici que nous la traiterons à part. Voir chapitre « la pulsion invocante ».

l'aspect que nous lui connaissons aujourd'hui, c'est-à-dire comme une expérience de l'énonciation fondée sur l'usage de la voix, tant au point de vue de la voix qui parle que de l'écoute de la voix de l'autre.

Dès la naissance du concept, au sein des premières études sur le folklore<sup>134</sup>, l'oralité désigne un trait culturel, et plus précisément un trait de la culture de l'autre. Dire d'une culture qu'elle est orale signifie seulement qu'elle se perpétue sans écriture. Envisagée d'abord sous l'angle de la transmission, l'oralité opère un clivage entre sociétés, en renouvelant les termes de l'ancestrale distinction entre eux et nous. Elle représente l'altérité, à la fois fascinante et repoussante, et permet de rassembler l'ensemble de ce qui s'oppose au monde de l'écrit. L'oralité, c'est simplement le *non-écrit*. Cette formation discursive opère d'une façon aussi compréhensible que surprenante : c'est parce que notre culture se caractérise par l'écriture que nous allons définir les autres cultures comme ne la possédant pas. Leurs différences sont ainsi aplaties, et l'étrangeté radicale qui s'immisce nécessairement entre deux cultures disparaît.

Pourtant, il existe autant d'oralités que de cultures<sup>135</sup>. On imagine aisément l'influence du non-écrit sur la société et les idéologies qui la traversent, mais en oubliant souvent que les spécificités d'une culture influent aussi sur la nature de l'oralité. L'absence d'écriture ne forme pas mécaniquement les mêmes systèmes de représentations. La confusion inhérente à ce schéma de pensée provient sûrement de la forme métonymique que prend la notion dès sa constitution, et qui consiste à concevoir, à partir d'un fait social précis, la société entière dans laquelle il s'inscrit ; l'énonciation orale ne permet pas de figurer l'ensemble des représentations d'une culture qui parle.

Alors qu'il est possible de s'intéresser exclusivement aux spécificités de l'écrit, qui est un objet délimité, questionner l'idée d'oralité semble inévitablement amener à se demander ce qu'induit l'écriture. Comme avec l'improvisation, ce qui est le plus clair dans la notion d'oralité est ce qu'elle n'est pas. Une *culture de tradition orale* se caractérise par ce qu'elle n'a pas, par son absence d'écriture, elle aura toujours quelque chose en moins qu'une *culture de*

---

<sup>134</sup>La notion d'oralité apparaît au sein même d'une des premières définitions du terme *folklore*, par William Thoms en 1846 : « le folklore est l'étude des produits culturels oralement transmis. ». Cité par MOLINO (2007), p. 477.

<sup>135</sup>L'oralité désigne une médiation qui est aussi un premier pas vers la conscience des limites du corps individué. Elle est vitale et première dans le processus d'individuation, à la fois naturelle et culturelle. À l'inverse, l'écrit est exclusivement culturel, dans le sens où la médiation qu'il institue est basée sur une technologie qu'il est tout à fait possible d'ignorer.

*tradition écrite* – que cette chose, d'ailleurs, pervertisse ou civilise<sup>136</sup>. Si l'écriture civilise, l'oralité reste primitive. Aussi, l'idée d'oralité naît et sera toujours teintée de ce fantasme à la fois enjoué et dédaigneux sur l'exotique comme état de nature. Toute la critique envers l'orientalisme, notamment exprimée par Edward Saïd<sup>137</sup>, concerne directement la notion d'oralité : l'oralité, c'est le peuple, la nature authentique et la simplicité, « la spontanéité créatrice dans la communauté »<sup>138</sup>.

La définition de l'oralité semble même parfois se confondre avec celle de société traditionnelle. L'oralité apparaît alors comme un caractère conservateur, et la question de la création du nouveau et de son assimilation occupe une place prépondérante : on s'étonne que les sociétés orales ne peuvent pas ne pas changer, on s'évertue à prouver que l'oral peut innover<sup>139</sup>. D'un côté, l'oral étant associé à la tradition, il possède la fixité d'un conservatisme face au renouvellement permanent du monde de l'écrit – comme par un renversement de la fonction de conservation propre aux premières écritures. De l'autre, du fait qu'il ne laisse pas de trace, il se joint au mouvant et laisse plus de place à l'ajustement, au contraire de l'écrit qui fixe les choses.

En réalité, l'écrit comme l'oral ne sont respectivement attachés ni au figé, ni au changeant : l'oralité n'empêche pas la reconnaissance de l'identité d'une œuvre, ou d'un discours, existante dans des énonciations distinctes, mais elle se renouvelle également sans cesse, pouvant assimiler une irruption de nouveau ; l'écrit ancre une parole définitive mais permet aussi une mise à distance des normes culturelles. L'écriture marque un changement fondamental en ce qu'elle permet d'enregistrer une énonciation ; elle instaure la distanciation de l'expérience de l'énonciation. « La rature est née avec l'écriture<sup>140</sup>. » Mais le changement que l'écriture institue n'est pas qu'un enrichissement, car quelque chose aussi « se perd avec l'habitude de lire et d'écrire<sup>141</sup> ».

S'il est encore besoin d'alimenter la critique envers l'imaginaire condescendant et ethnocentrique que véhicule souvent la notion d'oralité, nous pouvons noter ceci : toute

<sup>136</sup>Pour LEVI-STRAUSS (1983), la civilisation commence avec l'écriture, l'écriture étant ce qui aliène une société authentique. Mais l'idée de civilisation envisagée comme une aliénation, et non plus comme un *progrès*, ne s'inscrit pas moins dans le projet évolutionniste de l'histoire.

<sup>137</sup>SAID (1980).

<sup>138</sup>MOLINO (2007), p. 477.

<sup>139</sup>SCALDAFERRI (2007), p. 644.

<sup>140</sup>Et, avec elle, peut-être aussi le regret de ne pouvoir raturer le vivant ? RAYMOND (1980), p. 31.

<sup>141</sup>SIRON (2008), p. 132. Le titre de ce livre, « la partition intérieure », est d'ailleurs révélateur : il dénote un intérêt pour ce qui n'est pas écrit autant qu'une incapacité à se représenter et à nommer l'oralité en soi ; cette expression fait de l'oralité une écriture métaphorique et sans support.

polysémie marque aussi l'inconscient de l'usage d'un terme, dont le sens est alimenté des corrélations entre différentes significations, et l'homophonie des oralités psychanalytique et anthropologique révèle le lien ténu mais significatif, entre *culture orale* et *stade oral* de l'enfant. En associant l'humanité à un individu<sup>142</sup>, ce qui ne devait être qu'un trait culturel apparaît avec encore plus de clarté comme le stade premier d'une évolution à venir. Cela ne se dit pas, mais opère sûrement malgré nous dans les représentations véhiculées par la notion d'oralité : une culture orale n'est pas encore adulte, ni souveraine ; en tant qu'entité autonome, elle ne fait que découvrir l'équivalent des prémisses d'un processus d'individuation. Cette analogie osée pourrait même aller plus loin : l'imaginaire européen du XIXe siècle s'effrayait du cannibalisme mythique des cultures lointaines, symboliquement répercuté comme pulsion chez l'enfant qui mange le sein de sa mère, dans la psychanalyse du XXe siècle.

Mais désormais, et en dehors de ce travail latent du sens qui perdure pourtant, l'oralité se veut émancipée de ces préjugés. Aujourd'hui, elle désigne surtout une énonciation particulière, fondée sur l'usage de la voix parlée. Elle sert moins à caractériser une culture dans sa globalité qu'à nommer une médiation spécifique, qui traverse également les cultures écrites. Le non-écrit, comme trait culturel, reste un paramètre trompeur et idéologiquement chargé qui, seul, ne saurait permettre de déduire un ensemble de caractéristiques propres à un type de société. Il est courant de considérer que notre époque vit un « nouvel âge oral<sup>143</sup> », en s'appuyant notamment sur le constat d'une importance grandissante des communications médiatées destinées<sup>144</sup>, comme le téléphone. Pourtant, il apparaît de plus en plus clairement que les nouvelles technologies tendent surtout à favoriser une nouvelle pratique de l'écriture<sup>145</sup>. Ces nouvelles considérations et dénominations peuvent effectivement représenter une tentative de briser ces vieux présupposés, afin de plutôt penser leur articulation dialectique. Si la distinction entre l'écrit et l'oral a longtemps été utile à la compréhension et à l'étude, quoi qu'elle véhicule, mais qu'actuellement ces frontières sémantiques sont bousculées, n'est-ce pas seulement *désormais* qu'il s'agirait de dépasser l'opposition entre écrit et oral ?

---

<sup>142</sup>Sur les problèmes que peut poser cette analogie, récurrente dans toute l'histoire des idées, voir chapitre « le commencement ».

<sup>143</sup>TARASTI (2006), p. 225. L'oralité d'une culture qui connaît l'écrit est souvent appelée *oralité secondaire* – ONG (1982), ZUMTHOR (1987) –, ou *nouvelle oralité*.

<sup>144</sup>LAMIZET (1992).

<sup>145</sup>CLÉMENT-SCHNEIDER (2013), p. 70-92.

La fondation de l'opposition entre l'oral et l'écrit a clivé l'ensemble des sociétés humaines en deux grands blocs. « Il était inévitable que cette opposition finisse par instaurer une symétrie qui, bien que nécessaire à la discussion, n'existe pas en réalité<sup>146</sup>. » Ainsi, cette dichotomie embrasse désormais une totalité qui ne supporte pas d'écarts : une culture ne peut être qu'orale ou écrite. La prétention de ce couple de notions à recouvrir la globalité des communications possibles est loin d'être évidente : il suffit de considérer l'oralité en tant que médiation – c'est-à-dire comme étant spécifiquement une relation à l'autre située dans l'instant, portée par la voix et le langage, et distincte de celle que l'écrit institue – pour s'apercevoir à quel point toute une partie de nos expériences de communication échappe à cette catégorisation. C'est le cas des énonciations gestuelles, musicales ou visuelles. De plus, l'écrit et l'oral ne sont pas exclusifs l'un de l'autre. La distinction entre l'écrit et l'oral ne coule pas de source : le contraire de *parler* n'est pas *écrire* mais *se taire*. Saussure estimait déjà que l'écrit coexiste avec le langage parlé<sup>147</sup>. Seeger plaidait, dans les années 50, pour un travail fondé sur le rapport entre les deux plutôt que sur leur opposition ; et en effet, il s'agit surtout d'une distinction *par laquelle ils s'articulent*.

En réalité, l'oralité et la littératie sont souvent mobilisées pour signifier quelque chose de plus large que la seule opposition pragmatique de modes d'énonciation – la formation historique de leur distinction le rappelle. Ce qu'on entend par *société orale* ou *culture de l'écrit*, c'est une certaine disposition de l'esprit dans l'appréhension du monde.

Il est évident que l'écrit façonne notre entendement au-delà de la feuille de papier. Mais, inversement, n'est-ce pas plutôt une certaine compréhension du monde qui a rendu à certains nécessaire l'inscription de la parole ? Il existe une posture – une façon de *penser*, au sens le plus large – qui a permis l'écrit, et que l'écrit soutient. C'est elle-même qui a formé la distinction entre écrit et oral. C'est une seule idéologie qui interprète le monde selon ce clivage idéologique, qui façonne à partir de ses propres termes cette distinction devenue réelle.

---

<sup>146</sup>SCALDAFERRI (2007), p. 632.

<sup>147</sup>Tout en dénonçant « le prestige de l'écrit qui détourne vers la réceptivité des images une attention qui pourrait se porter sur l'activité sonore. » SAUSSURE (1995), p. 45. Voir chapitre « le paysage sonore ».

## 11.2 L'oralité et la musique

La complexité que permet l'écriture et qui a permis la création d'opéra ou de symphonie réunissant une centaine de musiciens, ne doit pas faire croire que la tradition orale n'a pas sa propre complexité, également inaccessible au monde de l'écrit. La complexité n'a jamais été synonyme, de toute façon, d'une quelconque qualité esthétique ; il est temps de se débarrasser définitivement de cet implicite de l'écriture musicologique qui considère encore trop souvent les *musiques de tradition orale* comme ayant moins de valeur que les *musiques écrites*. Car on continue de lire, par exemple et même chez les plus précautionneux des analystes : « un système de notation destiné à supplanter une tradition de transmission orale dépassée quantitativement et qualitativement<sup>148</sup>. »

Dans le champ musicologique, la notion d'oralité a souvent été mobilisée sans grande précaution<sup>149</sup>. Si le terme draine une saveur idéologique tout à fait particulière, il est aussi à la source de confusions sémantiques plus ou moins discrètes. Les expressions d'*oralité musicale* ou de *musique écrite*, qui sont pourtant régulièrement employées et réfléchies, sont fondamentalement contradictoires. L'oralité n'est pas seulement la voix, mais le « fonctionnement de la voix en tant qu'elle porte le langage<sup>150</sup> ». La musique, quant à elle, est une médiation esthétique du *son*, qui se situe à la distance du geste et de l'instrument : ce n'est pas parce qu'elle s'entend, au lieu de se lire ou de se regarder, qu'il s'agit d'oralité. De même, Giannattosio rappelle que « la musique écrite est un oxymore<sup>151</sup>. » La musique représentée sur partition a toujours vocation à être interprétée<sup>152</sup>, sans quoi elle ne devient jamais musique. En ce sens, la partition n'a pas le même statut qu'un texte écrit, qui est déjà un aboutissement et n'a pas vocation à être traduit.

De la même manière que les réflexions sur l'oralité ont du mal à s'émanciper des études sur l'écrit d'où elles proviennent, il est toujours difficile pour la pensée musicologique de se déprendre des théories du langage. Cela provient aussi sûrement de considérations

<sup>148</sup>DARBELLAY (2007), p. 559. Nous soulignons.

<sup>149</sup>MOLINO (2007) relève par exemple l'absence d'une entrée « oralité » dans le *New Grove* de 1980 et de 2001, et dans le *Musik in Geschichte und Gegenwart* de 1994. Dans le même ouvrage – NATTIEZ (2007) –, NETTL, JEFFERY, SCALDAFERRI ou LORTAT-JACOB semblent d'accord pour dresser ce même constat.

<sup>150</sup>ZUMTHOR (1987), p. 21.

<sup>151</sup>GIANNATTOSIO (2007), p. 399.

<sup>152</sup>Bien sûr, « la lecture [d'une partition] peut fonder seule une situation d'utilisation satisfaisante. » MEEUS (2004). Mais l'audition imaginaire possède-t-elle la même sensualité musicale ? N'est-ce pas le son dans sa matérialité qui nous sidère ? De toute façon, il s'agit ici d'un cas limite étant donné la rareté de ce type de pratique : il est exceptionnel qu'un musicien puisse et veule seulement lire une partition, l'interpréter seulement par son imagination ; et même si sa vocation n'est pas réalisée, une partition n'existe jamais pour être seulement lue.

méthodologiques : comme « le fonctionnement de la musique *lue* semble plus proche du fonctionnement linguistique que celui de la musique *entendue*<sup>153</sup> », la musicologie possède plus d'outils pour analyser une partition que pour comprendre l'audition fuyante d'une musique réelle. Ainsi, la prédétermination de l'oral par l'écrit, rapportée à la musique, a toujours tendance à relier la musique au langage, à tel point qu'appréhender le phénomène musical sans le corréler au verbe, de quelque manière que ce soit, relève du défi. Par exemple, c'est seulement par analogie avec le langage que la musique peut se diviser en musiques écrite et non-écrite. Scaldaferrri écrit :

Il est impossible de faire une distinction nette et pertinente entre musique écrite et musique non écrite [...] L'interaction entre musique et écriture ne conduit pas à une réalité que l'on peut organiser en catégories définies, mais plutôt à des classifications théoriques diverses où les phénomènes sont regroupés sur la base de rapports souvent hétérogènes. Cela est aussi dû à une certaine imprécision sémantique des termes ; ils peuvent toujours renvoyer à autre chose et doivent sans cesse être précisés<sup>154</sup>.

L'écrit n'est pas non plus l'inscrit : l'écrit, par un système de représentation graphique qui opère une double distanciation, du geste et du support, entre les processus d'écriture et de lecture dans le temps et l'espace, inscrit un message *langagier ou musical* sur un support. Une image ne s'écrit pas, de même que l'enregistrement n'est qu'une gravure : ils n'utilisent aucun système de représentation graphique. L'écrit inscrit sur un support des codes qui permettent la répétition d'énonciations orales ou musicales.

L'oralité n'est pas tout ce qui n'est pas écrit. Si la communication se pense dans une logique de médiation articulant la parole et l'écriture, elle ne peut s'y résumer : le geste permet une prestation d'informations qui n'appartient ni à l'oral ni à l'écrit, tout comme l'image et le son, même l'odeur ou le goût, et le toucher. Le rapport charnel au papier comme l'odeur qu'il dégage accompagnent l'expérience de la lecture, de la même manière que la musicalité des voix soutient le dialogue oral. Pourtant, le plaisir du contact avec les pages d'un livre ne relève pas à proprement parler du domaine de l'écrit. Et l'oralité, encore une fois, ne se confond pas avec la musicalité. Finalement, la distinction entre oralité et écriture, mobilisée dans une réflexion autour de la musique, semble moins éclaircir les problèmes qu'elle ne les

---

<sup>153</sup>MEEUS (2004). La notation musicale naît d'ailleurs autour du *texte* chanté : JEFFERY (2007), p. 560.

<sup>154</sup>SCALDAFERRI (2007), p. 658.

opacifie ; la notion d'oralité biaise l'appréhension d'un geste improvisé, bien plus qu'elle ne l'aide.

### 11.3 Tensions didactiques

Ces considérations sur la distinction entre l'écrit et l'oral peuvent peut-être surtout intéresser la pensée sur l'improvisation musicale en ce qu'elles permettent de distinguer deux méthodes d'enseignement et d'apprentissage qui ont ensuite des conséquences posturales décisives. Évidemment, la didactique musicale ne se résume pas à cette dichotomie, ne serait-ce que par l'importance indéniable du geste : l'apprentissage de la musique emprunte considérablement cette « transmission procédurale<sup>155</sup> », qui ne se lit pas plus qu'elle ne s'écoute. Comprendre, apprendre et ressentir la musicalité résulte également d'opérations qui s'inscrivent dans le jeu musical lui-même, c'est-à-dire en dehors du langage, parlé comme écrit. Finalement, ce qui découle de la distinction entre l'écrit et l'oral, concernant l'apprentissage de la musique, est la différence qui sépare les enseignements utilisant des supports<sup>156</sup> et ceux qui s'effectuent directement dans et par le son. Dans la pratique, les premiers renvoient surtout à un usage de la partition, rarement à un enseignement écrit – même si ce dernier est évidemment envisageable, que ce soit pour l'autodidacte appliqué<sup>157</sup> ou par le biais d'études par correspondance. De toute façon, et même pour l'instruction écrite, « la transmission orale reste la norme<sup>158</sup>. » Ce qu'on appelle transmission écrite renvoie en réalité davantage à une transmission orale s'appuyant sur des partitions.

L'apprentissage de la musique par des textes, des enregistrements et des partitions ne développe pas les mêmes capacités qu'un apprentissage par le jeu musical. L'enseignement de la musique sans partition immerge tout de suite l'élève dans le son<sup>159</sup>, qui va apprendre en pratiquant ; la théorie se greffera par la suite, en second lieu. Dans cette relation entre le pédagogue et son élève, il est question d'écouter, d'imiter, de mémoriser et de jouer : l'assimilation est dans le faire, le jeu reste le terrain favori de l'apprentissage.

---

<sup>155</sup>RYLE (2005), p. 272 : la « mémoire procédurale, connaissance pratique et non verbalisable », est primordiale dans toute didactique, et pourtant ne fait intervenir aucune représentation symbolique, linguistique ou autre. Le mimétisme est prédominant dès le processus d'individuation. D'ailleurs, il semblerait que les savoirs techniques soient plus présents dans les cultures dites orales.

<sup>156</sup>Il y a une sorte de fétichisme du support, propre à l'écrit, fondé sur une distanciation qui est justement refoulée dans l'improvisation.

<sup>157</sup>Cela dit, le texte n'est en rien nécessaire pour l'autodidacte, ni même d'ailleurs l'apprentissage de la lecture de partition. Il semble même, au contraire, qu'un autodidacte soit plus enclin à se former par l'écoute et le mimétisme que par la théorie, du moins dans un premier temps.

<sup>158</sup>NETTL (2007), p. 1116.

<sup>159</sup>BIESENBENDER (1992). LANNES (2010), p. 135.

Paradoxalement, le professeur qui n'utilise pas l'écriture mobilise aussi beaucoup moins la parole et le langage : une partition appelle toujours une explication, des conseils de traduction, alors qu'il est possible et même préférable, lorsqu'aucun *déchiffrage* laborieux n'est nécessaire, de se plonger tout de suite dans le son, d'apprendre en jouant.

« La fonction primaire de la communication écrite est de faciliter l'asservissement<sup>160</sup> », dans le sens où l'écrit a d'abord servi à fixer et diffuser les lois. Bien sûr, savoir écrire permet aussi d'échapper à l'asservissement ; mais apprendre à lire une partition consiste à assimiler les règles musicales. L'élève qui voit une partition avant d'écouter apprend d'abord ce qu'il *doit* jouer, et ensuite seulement comment l'exécuter ; l'élève qui se confronte seulement au phénomène sonore apprend, dans le jeu, à découvrir la forme de l'énoncé. Peut-être même avant d'écouter, ce dernier *regarde* son maître et cherche à reproduire un geste. Ce qu'il mémorise n'est pas qu'un contenu musical mais directement son énonciation. L'élève qui apprend la musique au moyen d'un système de notation a, quant à lui, dû initialement apprendre à décrypter et maîtriser cette médiation supplémentaire, cette codification visuelle du sonore – comme s'il était possible de demander à un enfant de savoir lire avant de pouvoir parler. Il n'est d'ailleurs pas rare, dans les cultures de l'écrit, de découvrir la musique par sa théorie – comme s'il était souhaitable d'apprendre aussi la grammaire d'une langue avant de commencer à la parler.

Tokumar, notamment, estime que l'enregistrement, en fixant une musique passée, fixe également une façon de jouer. Se remémorant le premier de ses professeurs de musique : « il vaut mieux me demander de répéter autant qu'il sera nécessaire plutôt que d'utiliser la notation ou un magnétophone<sup>161</sup>. » Avec un autre de ses professeurs, il pouvait noter mais jamais avant d'avoir appris, seulement après avoir mémorisé. Car si la notation s'avère précieuse pour travailler une pièce musicale dans le détail, et sur le long terme, elle permet aussi d'exécuter une musique sans vraiment l'avoir comprise, de seulement répéter un texte sans que celui-ci ne soit pleinement assimilé. Elle permet, finalement, de pouvoir faire semblant – comme il est possible de faire illusion en lisant sans comprendre la transcription phonétique d'une langue étrangère.

---

<sup>160</sup>LEVI-STRAUSS (1976), p. 317.

<sup>161</sup>TOKUMARU (2007), p. 612.

La fidélité à l'énoncé musical n'est pas de même nature dans les deux cas : l'écoute puis l'imitation ne retiennent que ce qui fait sens pour l'apprenti ; certains détails restent pour lui imperceptibles et ne viennent donc pas encombrer son jeu. L'apprentissage par la lecture, au contraire, est tout de suite confronté à l'idéal du résultat. L'authenticité d'un message, en l'absence de support, réside dans une personne. Avec la notation, c'est la partition qui, en passant du statut d'aide-mémoire à celui d'arbitre, est devenue « à tort dépositaire d'authenticité<sup>162</sup> ». Si l'authenticité se cherche dans la vérité du message écrit, elle dépend, à l'oral ou dans le son, d'une quête de la vérité de l'autre ; elle n'existe pas *a priori* mais se cherche à plusieurs.

La différence essentielle entre ces deux formes de transmission repose sur la nature des mémoires impliquées<sup>163</sup>. La notation est liée à une volonté de conservation, mais son institution puis son utilisation systématique ont changé la mémoire qu'elle était d'abord censée soutenir. Née pour pallier les défaillances de la mémoire humaine, la partition – pour la musique, mais il en va de même avec l'écrit pour le langage – l'a finalement modifiée en profondeur, au risque de l'affaiblir : « l'écrit fragilise la mémoire qu'il soutient pourtant<sup>164</sup>. » N'est-ce pas plus difficile, pour celui qui a toujours travaillé la mémorisation visuelle, de retenir une musique qui se présente directement à lui ?

Grâce à la partition, la mémoire est externalisée sur le papier<sup>165</sup>, au risque de négliger le souvenir de l'investissement physique nécessaire à l'énonciation. La partition apprend la distance, et privilégie une approche analytique du son. Elle nécessite, une fois le texte appris, un effort pour le vivre. La partition, en tant qu'aide-mémoire, déstabilise la mémoire vive. Il est d'ailleurs notable de constater à quel point la partition sait se rendre indispensable : l'interprète peut être persuadé de ne pas avoir mémorisé un texte et, pourtant, découvrir avec soulagement, si la partition lui est enlevée, que non seulement il se souvient très bien de ce qu'il doit jouer, mais aussi qu'il peut désormais *vivre* différemment son interprétation. Fermer les yeux ouvre l'oreille, et les sensations du corps se révèlent. Cela dit, l'apprentissage par l'écrit mobilise logiquement une mémoire visuelle, qui continue, dans l'imaginaire, de faire lire le musicien, et lui empêche de fermer ses yeux. À l'extrême, l'oreille absolue est cette

---

<sup>162</sup>DARBELLAY (2007), p. 580. Voir chapitre « de l'authenticité à la justesse ».

<sup>163</sup>Voir chapitres « posture et conséquences formelles » et « se reconnaître en devenir », pour la distinction entre la mémoire vive, qui marque l'entière du corps par l'expérience, et la mémoire cumulative qui concerne principalement l'entendement.

<sup>164</sup>LEVI-STRAUSS (1976), p. 317.

<sup>165</sup>Et l'ordinateur, à ce sujet, se situe dans la continuité du livre, puisqu'avec lui, « notre tête est sur la table ». SERRES (1992), p. 168.

malchance de ne pouvoir entendre de musique sans voir défiler sa partition, et qui consiste aussi à ne plus entendre de sons mais exclusivement des notes. Si la note a permis de représenter un son dans un système de représentation graphique – une *notation* –, la pratique musicale envahie par un enseignement de l'écrit considère presque le son comme la représentation d'une note. L'oreille a ainsi été dressée à entendre surtout ce que son œil est capable de lire : en Europe, la notation – le fait de mettre en note – a classifié verticalement la multitude des phénomènes sonores en douze notes. Entre chacune d'elles, le son devient *faux* à ne pouvoir être pensé comme note.

Le même processus opère aussi horizontalement. S'il est possible de lire, dans les analyses, des affirmations aussi confuses que poétiques, telles que : « l'oralité échappe partiellement au temps<sup>166</sup> », c'est que la notation a fondamentalement instauré, dans la musique, un nouveau rapport au temps qu'il nous est difficile de relativiser. Lorsque Guy d'Arrezzo introduit la portée dans la notation musicale, au XI<sup>ème</sup> siècle, débute un processus qui parcellise le geste en isolant chaque événement sous forme de note ; la musique devient une succession de micro-événements. A partir de là, « se développe prioritairement ce qu'il est possible de noter<sup>167</sup> », sachant qu'un excès d'enseignement par l'écrit et de pratique de la partition ferme parfois définitivement l'accès à certaines sensations, et ainsi à certaines capacités musicales. Par la partition et les habitudes qui lui sont liées, le texte peut se morceler pour le travail. A l'inverse, sans support écrit, un énoncé s'apprend comme un tout. Si le musicien sans partition se trompe, il aura plutôt tendance à tout reprendre depuis le début, tant sa mémoire se révèle au fur et à mesure, elle se déroule. L'écrit fait de la mémoire une accumulation, un stock.

La mémoire par visualisation consiste à se souvenir de la page supportant le texte déchiffré, et de tout ce qu'est cette page. Les annotations, la graphie, les couleurs ou les ratures, le grain du papier, d'infimes détails que le musicien n'avait même pas remarqués : tout se manifeste pour lui pendant l'interprétation et influe sur elle. Un musicien qui interprète une partition de mémoire sait quand il change de ligne, ou tourne la page. Il est possible, par exemple, de se tromper en sautant une ligne dans son imaginaire. À force de travail, ou seulement d'interprétations successives, la mémoire peut devenir physique, au risque d'être mécanique : les doigts ont été tellement conditionnés qu'ils jouent d'eux-mêmes, sans qu'aucune

---

<sup>166</sup>LORTAT-JACOB (2014), [en ligne].

<sup>167</sup>SIRON (2008), p.72.

concentration ne soit nécessaire. Il arrive alors que l'interprète se désincarne, s'absente de lui-même et de sa situation d'interprétation. Il peut aussi se regarder jouer, et se concentrer sur autre chose que l'énoncé. Cette mémoire cinétique est également essentielle pour apprendre sans partition. La mémoire de l'écrit retient un énoncé, quand celle de la seule musicalité se remémore un geste : elle favorise la mémoire vive. Bien sûr, une partition mémorisée peut ensuite devenir le terreau d'une autre forme de mémorisation. Mais sans support, c'est-à-dire sans la possibilité de visualiser un énoncé passé, cette mémoire vive ne peut pas ne pas être.

Un comédien qui connaît son texte, comme un musicien qui sait quelles *notes* jouer, n'a réalisé que la partie mécanique de son travail. Pour répéter son interprétation, il devra à chaque fois et littéralement *revivre* une expérience, c'est-à-dire se souvenir aussi des sensations, des dispositions psychiques, émotionnelles et physiques, d'une intériorité particulière<sup>168</sup>. Les signes extérieurs ne suffisent pas. Pire, pris comme point de départ d'une interprétation alors qu'ils n'en sont qu'une conséquence, ils peuvent figer le jeu, forcer un chemin qui, de ce fait, s'éloigne d'une certaine justesse de l'expérience de l'instant. La mémoire vive retient l'essentiel, qui n'est jamais un acte isolé ou une idée, plutôt un mouvement d'ensemble dans toute sa complexité. Il y a dans cette mémoire une réactualisation permanente qui permet l'adaptation d'une expérience à des situations spécifiques.

## 12. L'auralité

Le jeu musical ne se confond pas avec l'expression, il englobe également une écoute, qui se distingue elle-même de la seule réception. L'improvisateur en solo écoute la situation, et s'écoute y jouer (c'est-à-dire qu'il écoute son intimité, le son créé et la création du son). À plusieurs, l'improvisateur écoute également le son de l'autre, en lui-même et dans la rencontre avec le sien. L'improvisation s'initie dans l'écoute – de l'autre, de soi et de son environnement<sup>169</sup>. Le jeu musical est un geste global qui entend pour s'exprimer.

---

<sup>168</sup>STANISLAVSKI (2007).

<sup>169</sup>Entendu très simplement comme *ce qui l'environne*.

Nous avons vu que le terme *oralité* était souvent employé pour désigner une certaine façon de penser, un ensemble de représentations et une disposition de l'esprit – une idéologie –, qui pourtant débordent le cadre de sa définition. L'idéologie que l'oralité est censée désigner est effectivement réelle, mais supporte mal une telle nomination. Comment, dès lors, appréhender avec justesse le phénomène que la notion d'oralité voudrait signifier, en évitant ses ambiguïtés sémantiques et sans alimenter l'idéologie inconsciente qu'elle véhicule, celle d'une pensée de l'écrit fantasmant son altérité ? L'anglais possède un terme, *aural*, qu'il est possible de récupérer à cet effet, à condition de refuser ses traductions littérales. L'auralité serait le pendant de l'oralité axé sur l'écoute. L'utilisation française de ce terme n'est bien sûr pas nouvelle<sup>170</sup>, mais il est souvent inclus dans l'idée d'oralité, comme synonyme de la réception d'une communication orale. Pourtant, rien n'empêche d'inverser ce rapport en estimant que l'auralité englobe une oralité spécifique qui ne désignerait que l'émission sonore. L'auralité est d'ailleurs plus à même de généraliser cette médiation : il est plus pertinent d'utiliser *entendre* pour *comprendre* (l'expression langagière, sonore et gestuelle) que *parler* pour *s'exprimer*.

Les théories de la communication se sont implicitement basées sur le modèle de l'écrit. Pour elles, c'est l'énonciateur qui fait naître la communication. L'oralité fonctionne par *le bouche à oreille*. Si l'écriture précède en effet nécessairement la lecture, est-ce toujours valide de généraliser ce parcours à tout acte de communication ? Ne peut-on extrapoler Schaeffer en estimant que l'entendre génère le dire<sup>171</sup> – et parler *d'oreille à bouche* ? En ce sens, l'auralité préexisterait à l'oralité.<sup>172</sup> C'est parce qu'il est imprégné d'une langue que l'enfant<sup>173</sup> est *ensuite* capable de la parler. En ce sens, entendre permet de parler. L'apprentissage de la musique commence aussi par l'écoute, c'est elle qui permet de reconnaître ensuite en certains sons une organisation musicale signifiante. Elle n'est pas une simple réception mais nécessite une attention *vers*. L'oreille, comme l'entendement, procède par sélection et distinction : dans un amas informe de sons, ou d'informations, la sélection consiste à se focaliser sur tel

---

<sup>170</sup>Avant les français, on peut citer RUSSO (1976), ONG (1982) ou FINNEGAN (1988). Parmi les français, LORTAT-JACOB (1987), MABRU (1997), MOLINO, MAISONNEUVE (2009), SIRON (2008), p. 72, pour qui « les traditions orales sont des traditions aurales : elles sont basées sur une culture de l'oreille. » Et surtout SAVOURET (2010) qui a fait de cette notion un de ses chevaux de bataille. Citons également DETIENNE (1998) et SCHEIDEGGER (1989). Cela dit, chacun entend un peu *auralité* à sa manière : d'oreille à oreille pour Siron, mode de réception du texte écrit par l'ouïe pour notamment Scheidegger, auditif pour Lortat-Jacob, etc.

<sup>171</sup>Pour SCHAEFFER (1966), l'entendre génère le faire ; si la performativité se définit comme la situation dans laquelle *dire c'est faire*, il y a bien un moment pendant lequel l'entendre génère le dire. Voir chapitre « émotion et catharsis ».

<sup>172</sup>Cela vaut sur plusieurs plans : en considérant l'expérience première d'indistinction comme une expérience d'auralité, elle précède en effet l'oralité qui naît du clivage, postérieur, entre le son et le sens.

<sup>173</sup>Enfant vient de *infans*, en latin : celui qui ne parle pas.

élément plutôt que sur tel autre, que ce processus, d'ailleurs, soit conscient ou non. C'est ce qui permet de tenir une conversation en plein chahut, ou de rester concentrer sur la musique dans une ambiance bruyante. De la même manière, l'entendement sélectionne dans le réel les éléments qui lui permettront de créer du sens. L'interlocuteur fait l'effort d'aller chercher la parole de l'autre, sans quoi il la perd, noyée dans l'ensemble des informations disponibles. Aussi, celui qui parle écoute également (il s'écoute d'ailleurs lui-même en premier lieu) : l'auralité n'équivaut pas à la réception. L'auralité n'est pas seulement la propriété d'une posture individuelle, mais aussi celle d'une certaine médiation. Une parole est d'abord et toujours une écoute, même s'il ne s'agit que d'une écoute de soi ; et elle n'est jamais en sens unique, même si elle ne dialogue qu'avec un double de soi imaginaire. Évidemment, cette inversion ne concernerait que les communications aurales. Elle n'enlève pas sa pertinence au schéma classique de communication, mais elle le circonscrit au domaine de l'écrit.

Concernant l'exemple de la musique – en France, cette notion est d'ailleurs surtout présente en musicologie – l'auralité lève certaines ambiguïtés, puisque si la musique ne provient pas que de la bouche, elle est toujours relative à l'oreille. Alain Savouret estime, dans la lignée de Pierre Schaeffer qui a toujours défendu l'idée selon laquelle *l'entendre génère le faire*<sup>174</sup>, que le son n'existe pas hors de nous :

Étymologiquement, le « son » est une sensation auditive, l'effet d'une certaine cause ; mais dans le discours habituel relevant de la pratique musicale, il est considéré et pris trop couramment, par glissement d'usage, comme la « cause » objectivée ou une sorte de « cause-effet » indifférenciée (*faire un son de*<sup>175</sup>...)

Et, plus loin, il proclame « l'affirmation de l'auralité comme un possible facteur moteur de la transmission de la musique au XXI<sup>e</sup> siècle<sup>176</sup>. »

L'auralité pourrait représenter l'idéologie qui se confronte effectivement à celle, hégémonique, soutenant la pensée de l'écrit – et que nous pourrions nommer *médiateté*<sup>177</sup>. De la même manière que l'auralité n'est pas la réception d'un message mais la globalité d'une certaine médiation, la médiateté n'équivaut pas à une émission écrite et comprend aussi une

---

<sup>174</sup>C'est d'ailleurs par rapport à cette idée de *génération* qu'Alain Savouret a choisi d'appeler sa classe d'improvisation, au CNSMD de Paris, *classe d'improvisation générative*.

<sup>175</sup>SAVOURET (2011), p. 46.

<sup>176</sup>*Ibid.*, p. 130.

<sup>177</sup>Voir chapitre « la médiateté ».

certaine *lecture* du monde. L'auralité refuse d'abord d'opposer l'œil à la bouche, ce qui paraît logique puisque l'un reçoit quand l'autre émet. C'est à l'oreille que l'œil répond, dans une distinction sûrement plus fondamentale que celle qui sépare l'oral de l'écrit, c'est-à-dire la bouche d'un support. Si la médieté distingue l'écrit de l'oral, c'est, pour l'auralité, le scopique qui se différencie fondamentalement de l'aural. « A la base de tout processus de visualisation des phénomènes sonores, une motivation bien plus profonde est directement issue d'un raisonnement typique de la culture de l'écrit<sup>178</sup>. » En tant qu'idéologie, l'auralité déplace l'opposition entre écrit et oral, et se définit par des termes qui lui sont propres ; elle modifie le point de vue et change le vocabulaire. Les « mots à moudre » d'Alain Savouret<sup>179</sup> ont d'ailleurs cette vocation à fonder un vocabulaire propre ; les témoignages de ses élèves révèlent à quel point ces derniers ont assimilé, notamment par ce vocabulaire lié à l'auralité, le déplacement qu'opère cette idéologie. Ce même auteur distingue une posture analytique, qui repose sur des savoirs et entend le son *du dehors*, et une posture qui vit le son *du dedans*, qui se base sur l'articulation entre savoir-entendre et savoir-faire, une posture que nous pourrions appeler empirique. L'analyse est bien une forme de distanciation scopique, alors que l'empirique est en propre l'épreuve<sup>180</sup> d'une *im-médieté* aurale.

Le sens dans l'auralité vit entre les interlocuteurs, dans l'inter-dit d'une parole dont ils sont tous deux responsables sans qu'aucun ne la possède – et non entre le message et celui qui le déchiffre. L'écrit crée des *auteurs*, à qui la parole<sup>181</sup> *appartient*. L'auralité semble pourtant davantage fonctionner sur le mode d'une responsabilité partagée, plutôt que sur celui d'une propriété exclusive. Il s'agit, à l'aural, d'assumer sa propre parole, sans quoi une communication intersubjective est impossible, mais également d'assumer la responsabilité que sa parole le saisisse. La parole n'appartient à personne en particulier : untel ne sait pas ce qu'il dit réellement, même quand il sait de quoi il parle symboliquement. C'est lui qui appartient à sa parole. Par contre, elle engage aussi la responsabilité de celui qui écoute – ne rien répondre à des propos racistes, par exemple, est déjà un engagement marqué. Il n'existe alors pas d'auteur, seulement une parole qui lie des sujets. Celle-ci n'est pas un objet construit par un individu, elle *est* cet individu en communication avec d'autres. Dans

---

<sup>178</sup>SCALDAFERRI (2007), p. 659. Ce principe, qui consiste à espérer pouvoir mieux entendre grâce au regard, est une tendance générale de l'analyse musicologique, et cela est complètement logique, car entendre avec les yeux, c'est adopter une posture analytique vis-à-vis de la musique. Mais que cela aide à mieux *comprendre* le fonctionnement d'une musique ne prouve nullement que cela permette de mieux l'*entendre*. Au contraire, la posture analytique semble bien souvent gêner l'immersion dans le son.

<sup>179</sup>SAVOURET (2010), p. 33-39.

<sup>180</sup>L'épreuve renvoie, pour nous, au fait d'éprouver. HÉNAULT (1994).

<sup>181</sup>Cette *parole* n'est pas seulement celle de celui qui parle, mais celle qui s'oppose à la langue selon Saussure. En ce sens, il peut exister une parole écrite.

l'auralité, l'écoute est première, des sujets sont responsables et immédiatement immergés dans une globalité. Dans la médiateté, l'expression, première, est la propriété d'un auteur qui vit avec distance dans une réalité divisée. C'est au sein de cette distinction qu'il est possible de penser la spécificité de l'improvisation musicale en public.

Pour Scaldaferrri, l'écriture « s'est appropriée la composante qui est liée au mécanisme de symbolisation<sup>182</sup> ». Dans le même ordre d'idées, Feld prouvait dès 1982 que l'oralité n'était pas nécessairement étrangère à tout processus de conceptualisation (à propos des Kaluli de Papouasie Nouvelle-Guinée qui utilisaient des « mécanismes conceptuels que l'on considère comme typiques d'une culture de l'écrit (comme l'imagination visuelle) ». <sup>183</sup>) La médiateté n'a pas le monopole du processus de représentation, et l'auralité ne désigne pas une sorte d'intuition sauvage. Il ne faut pas confondre le fait que le recours à l'écrit génère une modification de la capacité de conceptualisation, avec l'idée que la conceptualisation est absente du monde de l'auralité. L'association systématique de la distinction entre l'écrit et l'oral avec celle du conceptuel et du sensoriel n'est pas fondée. L'écriture, de son côté également, n'est pas qu'une abstraction et la lecture fait aussi appel au sensoriel, par l'imagination ou le rapport au papier, à la typographie, ou aux couleurs. « Le développement et la diffusion de l'écriture vont de pair avec l'évolution technique du support et de tout ce qu'il implique : c'est une histoire de mains, de dos, de genoux, d'œil, de papier, de peau, d'encres, de forêt<sup>184</sup>. »

Ainsi, il n'est plus question de l'ancienne distinction entre une prétendue oralité de l'improvisation et l'écriture de la composition, puisque c'est désormais la praxis aurale (la posture empirique de l'auralité) qui se différencie d'une poïésis scopique de l'écrit. Il s'agit moins d'une opposition ferme que d'une distinction, permettant l'entendement d'une nouvelle articulation : car l'auralité peut aussi se vivre et se comprendre par la poïésis – c'est ce que représente la posture paradoxalement aurale *et* analytique. Et l'oralité, finalement, renverrait à la praxis d'une appréhension scopique d'un monde ainsi mis à distance.

---

<sup>182</sup>SCALDAFERRI (2007), p. 664.

<sup>183</sup>FELD (1982), p. 35.

<sup>184</sup>IMBRIANI (2002), p. 72.

## B) L'énonciation de l'improvisation musicale

### 13. L'énonciation au-devant de l'énoncé

Si la composition consiste à créer une œuvre d'art, l'improvisation est ancrée dans une expérience de l'événement. L'improvisation musicale représente une altérité questionnante pour et au sein de la musique occidentale contemporaine. Elle ne cesse de rappeler à cette musique, et également à sa musicologie, combien ses significations vont au-delà du seul énoncé musical. Au fondement de l'énonciation de l'improvisation, un postulat s'impose : le processus de création prévaut sur son produit. L'œuvre se dissout dans le jeu.

Cela demande toujours un peu de temps, juste après un concert et surtout d'improvisation, pour qu'un musicien se sente à nouveau capable de s'engager dans la sociabilité. Il s'agit, à proprement parler, d'un temps de *désenchantement*, pendant lequel l'euphorie s'effondre dans la violence des mondanités, à moins que ce ne soit une insatisfaction désabusée qui, alors, devienne mélancolie – à moins, surtout, de parvenir à faire perdurer cet état au-delà de l'événement du spectacle. La rétrospection regarde ce qu'il vient de se passer avec distance, et, quoi qu'il se soit passé, ramène toute la force de l'expérience d'improvisation musicale à sa réalité sociale la plus plate. Le passage d'un monde à l'autre nie jusqu'à l'existence même du monde précédent. *Ce n'était donc que cela*. L'improvisateur, qui s'était découvert, s'était cru soi-même, unifié, redevient l'autre de son idéal d'identité : *je ne suis donc que cela*. Et, dans cette difficulté, il faut de nouveau parler. Alors, cette question, qui revient sans cesse : *c'était improvisé, tout improvisé ?*

Si des signes évidents peuvent faire croire au caractère improvisé d'une musique, le doute subsiste jusqu'à l'aveu du musicien. Un tel questionnement a le mérite de nous dévoiler un problème fondamental : *l'énoncé improvisé ne peut être déclaré tel par lui-même pris isolément*. Autrement dit, la spécificité de l'improvisation n'est pas dans son contenu musical. La musique d'Orphée ne diffère pas, dans son contenu, de celle des sirènes<sup>185</sup>. Si Ulysse avait enregistré ce chant marin, celui-ci en aurait perdu son pouvoir de séduction. Ce

---

<sup>185</sup>Orphée participa à l'expédition des Argonautes ; son chant donnait le cadence aux coups de rames et surtout couvrait le chant dangereux des sirènes.

qui dérange dans la voix enchanteresse n'est pas l'idée musicale qu'elle développe mais *l'existentialité* qu'elle implique, inséparable du moment de l'apparition sonore comme de la spécificité de son énonciation. L'improvisation musicale tend à privilégier l'improviser à l'improvisé, elle se caractérise par une articulation particulière de l'énoncé et de l'énonciation<sup>186</sup>. Contrairement aux postures musicales présentant, ou écoutant, l'énoncé qui fait œuvre, les appréhensions de la musique s'attachant particulièrement au geste d'énonciation conviennent mieux à la compréhension de l'improvisation. Bien sûr, une musique non improvisée peut mettre en valeur – ou son écoute se focaliser sur – l'acte de son interprétation au devant de son énoncé, de même qu'une musique improvisée peut s'écouter – ou vouloir se faire écouter – comme une œuvre dont la puissance sonore dépasse sa seule énonciation. Pourtant, comprendre l'improvisation dans sa spécificité nécessite d'écouter en premier lieu son énonciation, c'est-à-dire d'écouter la *voix* cachée dans le texte de sa situation entière.

L'écoute de l'improvisation semble ne pas dépendre des mêmes signifiants que l'écoute de musique non improvisée. C'est peut-être justement pour savoir comment écouter que l'auditeur d'une musique ambiguë recherche aussi systématiquement à connaître sa proportion d'improvisé. L'improvisation semble demander à l'auditeur de faire l'effort d'une *écoute flottante*, comparable à celle du psychanalyste qui écoute l'envers des énoncés. Lacan écrit, à propos de la parole : « qu'on dise reste oublié derrière ce qui se dit dans ce qui s'entend<sup>187</sup> ». L'improvisation musicale tente d'imaginer et de croire en la possibilité d'inverser ce processus, qui deviendrait : *ce qui se dit dans ce qui s'entend est le fait qu'on dise*. L'improvisation musicale, libérée des contraintes du langage, demande à celui qui l'écoute d'entendre la *voix* d'ordinaire dissimulée par la parole. L'écoute d'improvisation musicale écoute autrement, mais également autre chose : le texte à écouter n'est plus le même, dépassant les limites de l'énoncé musical. Le *texte* de l'improvisation est moins formé par les sons qu'elle crée que par la situation qu'elle sublime. A la limite, il est possible de considérer une certaine correspondance entre *l'efficacité symbolique*<sup>188</sup> d'une énonciation et l'étendue de son énoncé : simplement, déjà, un auditeur se mettant à danser élargit l'énoncé de l'improvisation puisque sa danse en fait désormais partie, au-delà de la seule scène ; de façon peut-être un peu plus subtile, l'énoncé improvisé est comme un voile qui peut parvenir

---

<sup>186</sup>Le son se distingue du geste notamment par ce fait fondamental : il y a une continuité et une linéarité du son dans le temps, tandis que les gestes se succèdent de façon discontinue. Voir chapitre « l'oreille musicale ».

<sup>187</sup>LACAN (2001), p. 495. Didier-Weill préfère parler d'une « écoute sans limite ». DIDIER-WEILL (2003), p. 29.

<sup>188</sup>LEVI-STRAUSS (1958).

à se glisser entre un individu et ses perceptions. Si le voile est suffisamment large et épais, c'est tout ce qui entoure les sujets pris dans l'improvisation qui, changé, apparaît alors énoncé. Par exemple, la salle peut ne plus être la même, re-dite, différemment présentée, c'est-à-dire qu'elle est bien prise dans l'énoncé. Les sujets eux-mêmes peuvent devenir *énoncés* : ils font alors partie de la signification.

Dans ce cas, pourquoi la précédente question de l'auditeur pouvait-elle sembler illégitime ? Il y a en effet une contradiction : d'un côté, l'improvisation implique une écoute particulière et, alors, le fait de demander si c'est improvisé est légitime ; de l'autre, se focaliser ainsi sur des *techniques* de création gêne l'abandon physique, qui est au fondement de l'expérience musicale. En réalité, ce qui est surtout décevant, dans un tel questionnement, c'est le fait qu'il se pose *a posteriori* de l'événement, comme si la prestation entière n'avait été qu'une grande devinette. Cette interrogation ne devrait être qu'un préalable à l'expérience ; si elle *est* l'expérience, rien ne s'est finalement passé. Ainsi pouvons-nous peut-être comprendre le besoin de certaines pratiques de se *déclarer* improvisées, d'annoncer *a priori* leur volonté, comme une manière de dire, pour désamorcer tout questionnement encombrant : *c'est de cette manière qu'il faudra l'entendre* – par l'hégémonie d'une certaine écoute, celle qui va de soi sans se nommer et qui repose sur la reconnaissance d'une œuvre, il nous est difficile d'imaginer l'annonce d'un concert se présentant comme *musique non improvisée*, ou même seulement *composée*.

Sans cela, la curiosité récurrente qui empare l'auditeur – *est-ce que c'est improvisé ?* – fonctionne, pour le musicien froissé, comme l'aveu d'une écoute injuste : l'écoute innocente s'est fourvoyée dans la recherche analytique des recettes, la sidération n'a pas opéré et, peut-être, l'improvisateur ressent alors une incompréhension insoupçonnée. Le musicien qui se fait auditeur connaît bien cette posture qui, en cherchant le comment de l'apparition musicale, s'empêche d'en être sidéré, comme par déformation professionnelle. C'est en ce sens qu'il s'agirait de comprendre le refus, répandu parmi les improvisateurs, de séparer trop hermétiquement improvisation et composition : une telle distinction est trompeuse *relativement à une pratique* nécessairement double de la musique, et dont l'essentiel est ailleurs. Elle n'est qu'une conceptualisation n'apportant rien à la compréhension du rapport à la musicalité ; pire, elle est une fausse piste, l'opposant greimassien à la quête du sens. Se questionner sur ce clivage ne saisirait pas ce qui fait sens pour le musicien.

Je fais toutes les manières [...] Tout ce que j'ai composé vient de ce que j'ai joué, et vice versa, c'est un aller retour continu, c'est *une* chose pour moi<sup>189</sup>.

Je ne parlerai pas d'untel, improvisateur, et de tel autre, compositeur, mais plutôt de quelqu'un qui est intéressant, quoi qu'il fasse [...] Je suis contre la lutte des classes dans la musique<sup>190</sup>.

## 14. L'œuvre absente

Après son concert largement improvisé au festival de l'Isle de Wight en 1970, et alors qu'on lui demandait le nom de la pièce qu'il venait de jouer, Miles Davis répondit : « call it anything ». Par la suite, on n'appela pas cette prestation « anything » pour autant, mais bien « *call it anything* », préservant ainsi le questionnement que sa réponse soulevait et qu'il est possible d'imaginer en ces termes : *pour moi, ce n'est rien, c'est-à-dire que ce n'est plus rien désormais, ça a disparu, mais également que ça n'a jamais été quelque chose. Si vous voulez vraiment, après coup, en faire une chose et la nommer, vous n'avez qu'à l'appeler « rien »*. C'est à ce moment que l'improvisation devient quelque chose comme une œuvre, dans les mémoires et l'enregistrement. Si l'improvisation peut *s'entendre* comme œuvre, improviser, en tant que praxis, ce n'est pas faire œuvre. C'est par la mise en scène de l'improvisation que cette contradiction apparaît.

Penser une musique indépendamment de la notion d'œuvre, aussi radical que cela puisse paraître, permet d'éviter l'utilisation d'outils inadéquats à la compréhension de l'improvisation et, avec eux, les présupposés d'une musicologie ancrée dans la formalisation de la redondance – pour ne pas dire hantée par la partition. Même la musique contemporaine la plus attachée à laisser les sons s'épanouir d'eux-mêmes, dans l'indétermination la plus radicale ou via l'aléatoire, dans des installations, par des partitions les plus ouvertes possibles ou grâce aux nouvelles technologies, etc. – même ces remises en causes profondes de nos attitudes face à la musique ne franchissent pas toujours le pas de l'improvisation libre : John Cage reste un compositeur et *4'33"* est une œuvre.

---

<sup>189</sup>Steve Lacy, cité par LEVAILLANT (1996), p. 120.

<sup>190</sup>Michel Portal, entretien personnel.

Seule une appréhension de la musique en terme de poïétique peut séparer l'énoncé musical de son énonciation et ainsi fonder une œuvre, à la fois distincte de son auteur et renvoyant irrémédiablement à lui. Au contraire, la praxis se définit justement par une sorte d'indifférence vis-à-vis du contenu créé, étant donné que le processus de création se suffit, se justifie et se motive lui-même. Avant de questionner l'articulation problématique des notions d'œuvre et d'improvisation, il importe de préciser ce que l'idée d'œuvre recouvre. Bernard Lamizet propose la définition suivante :

L'œuvre désigne l'issue de l'entreprise de création artistique. C'est une forme signifiante achevée dont le référent est la matérialité d'une réalisation et d'un travail et le signifié l'identité même de l'artiste<sup>191</sup>.

Ce à quoi nous ajouterions, concernant la musique, l'idée selon laquelle l'œuvre musicale existe quand il y a une identité de contenu reconnaissable entre deux énonciations. C'est-à-dire quand elle laisse une trace. A la création d'une composition, celle-ci devient une œuvre puisqu'elle a déjà été énoncée dans l'imaginaire du compositeur. Outre la trace écrite de sa partition, ou celle d'un enregistrement, elle marque la mémoire des auditeurs qui seront capables, par la suite, de la reconnaître dans une nouvelle énonciation, et de l'associer à son auteur. Il n'est pas question d'une stricte conformité entre énoncés, évidemment, mais de la seule reconnaissance d'une identité. Une œuvre ouverte reste une œuvre.

Aussi, l'œuvre existe au-delà de ses différentes actualisations. Dans la terminologie d'Eero Tarasti, il semble possible de dire que l'œuvre musicale est un « signe transitionnel », c'est-à-dire qu'elle est capable de flotter hors de tout Dasein en conservant les « modalités enchâssées dans les signes eux-mêmes<sup>192</sup> », qui la rendent par la suite reconnaissable. « Dans l'intervalle qui sépare chaque concrétisation, *La passion selon Saint-Mathieu* perdure grâce à sa notation sur partition, sous une forme latente pour ainsi dire, sans sémiose complète ni connexion entre signifiant et signifié<sup>193</sup>. » Ce à quoi nous aimerions ajouter que l'œuvre ne perdure pas seulement dans la notation, mais également par la mémoire et ses représentations.

---

<sup>191</sup>LAMIZET (2013), p.62.

<sup>192</sup>TARASTI (2009), p. 35.

<sup>193</sup>TARASTI (2009), p. 37.

## 14.1 L'improvisation contre l'œuvre

L'idéal d'improvisation ne connaît pas ce processus. La difficulté de sa compréhension repose notamment sur son refus de nécessairement faire trace : elle n'est la trace d'aucune préméditation et ne laisse derrière elle aucune trace autre qu'un souvenir perdu. Elle ne construit rien, et ne *conserve* rien. Sa forme n'est jamais close et s'effondre lorsqu'elle est *interrompue* : « l'improvisation ne s'achève pas ; comme l'existence, elle s'interrompt<sup>194</sup>. » Si le début et la fin d'une improvisation représentent clairement les moments essentiels de sa représentation, c'est parce qu'ils nous font passer d'un monde à l'autre, d'un mode d'existence particulier à un autre, ordinaire. Sans parvenir à instituer ces transitions, l'improvisation n'apparaît pas – il y a une frontière très nette, dans l'expérience, entre faire des sons et improviser. Pour cela, savoir commencer est primordial. Mais savoir s'arrêter également : il s'agit d'éviter de laisser son improvisation se diluer progressivement dans un monde coutumier. Il n'est donc pas question de *construire* une forme jusqu'à la dernière pierre, ou un discours jusqu'à sa conclusion, mais bien de *continuer* à avancer en équilibre sur un fil, tant qu'il résiste, et de s'arrêter avant qu'il ne casse, ou avant la chute. Improviser est un déroulement qui n'accumule pas.

Si l'œuvre traverse l'histoire, l'improvisation est toute entière prise dans le présent : par la conscience historique qui l'a fondée, elle veut déborder les langages d'une époque, s'échapper des conventions musicales que le temps culturel a construites. Elle veut refouler les codes du passé pour atteindre une certaine fraîcheur du geste musical, et peut-être même seulement sonore. Pour elle, il est possible de s'habituer à ne pas connaître. Elle n'a pas non plus accès à la postérité. Elle n'espère pas la pérennité d'une forme mais l'acquisition d'un geste, ou une certaine qualité d'expérience. La justesse de l'interprétation d'une situation unique est soumise à l'irrévocabilité du temps qui passe. Fondamentalement, il n'existe pas de pratique plus allergique à la répétition que celle de l'improvisation. La répétition est un souci propre à une culture cumulative. Si l'improvisation ne peut être répétée, alors elle ne peut pas non plus être reconnue – c'est-à-dire qu'elle ne peut pas être considérée comme une œuvre sans cesser d'être une improvisation.

---

<sup>194</sup>RAYMOND (1980), p. 140

## 14.2 L'improvisation avec l'œuvre

« Les rêves n'ont pas de titre<sup>195</sup> ». Comme l'improvisation, ils ne sont pas achevés mais interrompus. C'est le fait de les mettre en mots qui les façonne en un tout cohérent, fini et reproductible. L'idéal d'improvisation est comme un rêve, pris dans un flux infini, qu'une représentation publique transformera en récit de rêve – en œuvre onirique. Le travail du rêve, ou de l'idéal d'improvisation, est proprement et activement désœuvré.

L'idéal d'improvisation repose sur la volonté de l'énonciateur de ne pas faire œuvre, c'est-à-dire de ne pas dire nouvellement un énoncé reconnaissable comme étant unique. Les styles et stratégies<sup>196</sup> propres à un improvisateur, et qui permettent de reconnaître une certaine identité entre différentes *énonciations*, ne forment pas pour autant l'unicité d'un *énoncé*. En ce sens, l'improvisation naît de la dissolution de l'œuvre. Pourtant, un spectacle, ne pouvant actualiser l'idée d'improvisation dans toute sa radicalité<sup>197</sup>, met nécessairement en scène une forme signifiante pouvant se penser comme œuvre, dans les termes d'une écoute poïétique – c'est-à-dire dans des termes impropres à l'improvisation. Une improvisation musicale représentée publiquement institue une œuvre limite en ce qu'elle met en scène un questionnement sur son propre fondement. Œuvre limite aussi parce qu'elle reste non reproductible, bien que constituant effectivement « une forme signifiante achevée ». Un tel régime d'énonciation articule l'expression artistique à une sorte de démarche scientifique (et politique) puisqu'il propose un retour sur l'énonciateur, une *réflexion*. Le spectacle d'improvisation interpelle son public en *se montrant impossible à montrer*.

La situation de concert assigne à l'improvisation une durée, un temps délimité. L'improvisation possède certes, au sein de cette durée, une temporalité propre, mais la clôt dans un temps et un espace particuliers l'achève comme un tout. C'est ce regard distancié qui peut *transformer* l'improvisé en œuvre. L'enregistrement d'improvisation matérialise une telle vision et, même, la consolide en rendant cette fois reproductible l'énoncé précédemment circonscrit. L'improvisation enregistrée ne devient une œuvre qu'au prix d'une double césure, dans le temps de son déroulement et dans l'espace de sa situation. Si l'enregistrement fait effectivement d'une improvisation finie une œuvre signée, ce n'est qu'en la transformant, en

---

<sup>195</sup>Titre de l'exposition de Zineb Sedira au MAC de Marseille, de novembre 2010 à mars 2011.

<sup>196</sup>HATTEN (1994).

<sup>197</sup>Voir chapitre « le spectacle comme compromis » concernant l'impossible association de l'improvisation et du spectacle.

l'amputant de ce qui fait sa spécificité, à savoir justement l'indivisibilité de sa globalité. N'est alors tranchée, de l'épaisseur réelle qui donne sa consistance à l'improvisation, qu'une fine lamelle d'énoncé.

## 15. L'improvisation comme jeu

Avant toute formalisation de la musique en œuvre, le musicien est d'abord celui qui *joue* de la musique. La polysémie du verbe est particulièrement signifiante : jouer, ce peut être prendre un risque (*jouer gros*), feindre ou imiter (*jouer la douleur*), se mouvoir et avoir l'aisance et la faculté du mouvement (*une clé joue dans la serrure, cette porte a du jeu*), ce peut être s'amuser, ou encore exploiter une situation, un sentiment, une idée pour en tirer parti (« *jouer du silence*<sup>198</sup> »), se servir d'un instrument (*jouer du couteau* ou *d'un violon*), ou abuser (*jouer quelqu'un*), ce peut être représenter, faire du théâtre, ou exécuter de la musique, etc. Jouer de la musique, c'est un peu tout cela en même temps : jouer la musique, à la musique, avec elle, dans elle, se jouer par la musique... Quelque part, le musicien se joue aussi *de* la musique. Gardons cette ouverture du sens auprès de nous, mais précisons : le jeu musical s'apparente surtout à l'amusement ludique de l'enfant, pouvant tout autant emprunter au jeu d'acteur qu'à un certain idéal du jeu.

En un sens, l'improvisation *idéale* ressemble à ce « jeu pur » tel que Deleuze le définit<sup>199</sup>. Chaque geste improvisé découvre et redéfinit sa méthode. Toute règle est à chaque fois balayée. L'ouverture de l'improvisation ne supporterait ni la circonscription à une pratique esthétique comme la musique – et pourquoi ne pas danser ? – ni le cadre du spectacle qui, en tant que rituel, draine nécessairement tout un ensemble de règles. Il est même possible dans ce jeu idéal de ne pas agir : aucune règle ne préexiste. L'improvisation n'est pas non plus un contexte dans lequel le hasard peut circuler et s'étendre, ni un ensemble qui le divise et l'oriente : toute l'improvisation affirme tout le hasard, dans lequel chaque geste improvisé se fraie un nouveau chemin. Aucune accumulation n'est envisageable, comme un multiple sans deux. Les distinctions n'opèrent pas numériquement mais qualitativement, et tous ces gestes délimités forment des possibilités de la seule et même action qui à chaque fois se rejoue.

---

<sup>198</sup>SAVOURET (2010), p. 27.

<sup>199</sup>DELEUZE (1969), p. 80.

L'improvisation se redéfinit à chaque improvisation ; les significations dissemblables des gestes improvisés créent toujours le même sens ontologique de l'action une.

Pourtant, cet idéal de jeu s'articule nécessairement, en ce qui concerne le *phénomène* d'improvisation, aux caractéristiques de la représentation publique. Celle-ci opère une triple distanciation, à laquelle n'échappe pas le spectacle d'improvisation. D'abord, l'expérience sociale ordinaire est mise à distance, dans l'espace clos et ludique de la représentation. L'identité de chacun, spectateurs compris, est distanciée en une sorte d'identité seconde, ainsi prête à la *catharsis* :

Mais le public ne va pas au théâtre dans le seul but d'assister à une représentation, toujours renouvelée, des formes du lien de l'identité et du lien social dont il est porteur : il va au théâtre pour assister à une rupture avec la réalité du champ social et pour prendre par rapport à son expérience réelle la distance d'un jeu – distance de la sublimation dans le cas de la tragédie et distance de l'humour dans celui de la comédie<sup>200</sup>.

Ensuite, une telle identité seconde, pour l'acteur, est à son tour distanciée dans l'incarnation d'un *personnage*. Et, enfin, le personnage représenté est à distance du public, qui ne peut plus intervenir dans l'espace de jeu. La distanciation esthétique du spectacle<sup>201</sup>, qui sépare la scène de ceux qui la regardent, s'articule à la distanciation ludique du jeu d'enfant, par laquelle on fait *comme si* l'acteur était son personnage. Le masque ou le déguisement matérialisent ce jeu de rôles. Or, si uniquement les acteurs *jouent* à être quelqu'un d'autre, à se masquer, c'est l'ensemble des sujets présents qui feint de croire à cette fiction. Chacun sait que chacun sait, et pourtant tous accepte d'y croire.

Le spectacle de musique institue effectivement un espace de jeu distinct de celui de la sociabilité ordinaire, de même qu'il sépare le musicien qui joue de l'auditeur qui écoute. Mais à partir du moment où certains musiciens prétendent n'incarner aucun personnage sur scène, la troisième distanciation est moins évidente en musique<sup>202</sup>. Charlie Parker au saxophone, c'est encore Charlie Parker qui vit, et le musicien classique interprète telle œuvre *en son nom*

<sup>200</sup>LAMIZET (2002), p. 148. Concernant la notion de catharsis, voir chapitre « émotion et catharsis ».

<sup>201</sup>BRECHT (1997).

<sup>202</sup>Le statut de chanteur est un peu à part, puisqu'il mobilise souvent le langage et fait ainsi du chanteur, qui porte la narration, l'interprète d'une situation fictive. Ce rôle spécifique est particulièrement visible dans les représentations de musique classique (en dehors de l'opéra, tant il est aussi du théâtre), pendant lesquelles le chanteur *joue* la situation qu'il énonce, accompagné des musiciens ne jouant que la musique de cette situation. Pour le musicien, les modalités interprétatives opèrent *dans* la musique et non dans l'incarnation d'un personnage sur scène. Bien sûr, cela se constate également dans les spectacles de chanson par exemple.

propre. Le transport vers une autre réalité opère seulement dans le son : la scène ne représente pas l'espace d'une fiction, et le musicien ne joue pas de rôle, il ne se présente pas en tant que comédien – comment serait-il possible, sinon, de s'adresser directement au public, de remercier à chaque salve d'applaudissements, parfois durant le déroulement même de la musique, de présenter les morceaux ou les musiciens, ou de seulement dire *bonsoir* à l'entame du concert<sup>203</sup> ? Pourtant, quand il est question d'assurer un *show*, le musicien se met clairement dans la peau fictive d'un autre. La figure même du musicien peut devenir un personnage, qui tient son rôle au-delà de la seule représentation. C'est alors un personnage de fiction qui s'adresse au public comme s'il était un musicien réel : Lady Gaga, Eminem ou Marilyn Manson sont des personnages de fiction qui s'inventent une vie entière, une histoire débordant largement le cadre de la scène – d'ailleurs, quels sont leurs vrais noms ? La célébrité devient un rôle fictif, à tenir en toute occasion<sup>204</sup>. L'auteur incarne le destinataire d'un récit fictif qui se déroule dans le temps long de l'espace public, et non plus seulement dans le temps court de l'espace du spectacle. L'existence publique devient alors une sorte de performance artistique inscrite dans le long terme. Ce processus est l'inverse même de celui qui a lieu dans le cas particulier d'une représentation d'improvisation, puisque la distanciation entre l'auteur et le destinataire cherche à être suspendue, par une sorte de refus de la fiction : c'est la réalité symbolique qui s'invite sur la scène du spectacle. Au contraire, la suspension de cette distanciation dans notre culture contemporaine, marquée par l'omniprésence du divertissement spectaculaire<sup>205</sup>, opère surtout comme une invasion de la fiction dans l'ordinaire symbolique, comme un refoulement du réel. D'un côté, l'identité de l'auteur s'immisce dans le spectacle d'improvisation, au point de devenir son destinataire ; de l'autre, le destinataire fictif d'un spectacle imaginaire se répand dans les modes ordinaires de sociabilité, jusqu'à se confondre avec l'auteur même de son spectacle.

Que certains assument leur jeu d'acteur, ou que d'autres tiennent à se présenter sans masque, cette forme de mise à distance existe nécessairement dès lors qu'une présentation de soi s'institue. Quand le déguisement est volontairement écarté, le musicien se montre tout de

---

<sup>203</sup>Bien sûr, il est possible de briser ainsi le mur du spectacle dans une représentation théâtrale, en interpellant justement le public sur la limite de la fiction, en jouant de cette croyance partagée. C'est une entreprise risquée pour la continuité de la fiction, particulièrement présente dans les *stand up* d'humour, mais également dans des interprétations contemporaines qui cherchent à bousculer le spectateur dans ses habitudes, ou dans des formes anciennes, surtout de comédie (Comedia dell'arte, Guignol...) Mais même dans ces cas-là, la fiction ne fait aucun doute. *Briser le quatrième mur* est d'ailleurs considéré par GASS (1970) comme une technique de *métafiction*.

<sup>204</sup>Cette posture artistique peut s'avérer intéressante, justement en ce qu'elle permet de voiler l'identité de l'auteur, et d'entretenir l'ambiguïté de cette frontière ; c'est quand elle n'est pas consciente qu'elle peut poser problème.

<sup>205</sup>DEBORD (1996).

même à l'image de son idéal de soi, jamais tel qu'il est. Malheureusement, beaucoup de musiciens ignorent la nécessité de *choisir* la nature d'une telle médiation, ils la subissent, oscillant entre la sincérité et le jeu d'acteur – donnant par leur spectacle une impression de tromperie.

La spécificité du jeu improvisé, dans le cadre du spectacle, relève davantage de la mise en scène d'un idéal de soi plutôt que de celle d'une fiction. Même quand l'Art Ensemble of Chicago se déguise, l'identité jouée semble surtout masquer l'identité symbolique, dans l'espoir que ce jeu soit celui d'une identité réelle. Et l'improvisation libre assume clairement sa volonté de refuser toute forme de théâtralisation : si ces improvisateurs peuvent paraître jouer un rôle, c'est parce qu'ils refusent de rester cantonner aux personnages sociaux qu'ils sont par ailleurs. Ils se montrent autre en cherchant à être eux-mêmes. En ce sens, Bernard Lamizet parle d'une *rhétorique de l'illusion*<sup>206</sup> comme détournement de l'identité portée dans l'espace public. Il ne s'agit pas d'une illusion *pour* le public, et formée *par* l'improvisateur, comme c'est le cas pour la fiction, mais bien d'une illusion *pour* l'improvisateur, révélée *par* l'improvisation. L'improvisation institue une rhétorique du jeu et de la simulation, du fait que l'improvisateur y découvre l'illusion qui le traverse et qu'il porte usuellement. Crument, cette présentation de soi sans concession, brute, est une forme d'exhibitionnisme. Elle n'est pas un jeu d'acteur mais porte le risque, pour l'improvisateur, de pencher vers une *rhétorique de la séduction* qui place le besoin de reconnaissance au-devant du désir de se découvrir.

La représentation d'improvisation est une forme d'exhibitionnisme, pour une autre raison : l'improvisateur, plus qu'il ne s'adresse au public, se montre en train de jouer, en ignorant presque ceux qui le regardent. Comme l'exhibitionniste, il feint de ne pas savoir qu'il est observé, alors même que c'est ce regard qui l'excite particulièrement. Aussi, dans son coin, il joue comme un enfant s'amuse : il aime la surprise d'un son rendu à son innocence et rit de pouvoir le transformer comme il malaxerait de la glaise, puis de l'écraser, il se prend parfois pour un tyran, sans retenue, et s'invente un drame qu'il oublie aussitôt pour suivre ce geste étonnant, perçu brut, qui se poursuit de lui-même ; il est ému, excité, las puis euphorique, concentré dans les événements qui le dispersent. Dans un plaisir dépouillé de tout besoin, la joie de son jeu est pleine et gratuite. Pourtant, ce jeu est pris dans le spectacle et se nourrit en même temps, nous l'avons vu, d'une rhétorique de la simulation.

---

<sup>206</sup>LAMIZET (2002), p. 243.

Si les rêves aussi sont une illusion<sup>207</sup>, dans le sens où ils masquent le désir qui travaille, l'improvisation, qui n'a pas cette capacité à traduire en image et en mot, signifie dans le son un amas de désirs indicibles. En restant hors du langage et de la représentation visuelle, elle leur garde ce visage entremêlé, complexe, qui bouillonne en chacun avec contradiction, qui tire le sens de nos gestes vers leur propre nécessité, sans plus de justifications. Ce qu'elle exprime est avant tout l'état de notre vif – et « le vif est proprement *l'intempestif*<sup>208</sup>. » Son jeu cristallise l'informe complexité de notre devenir. Notre corps est traversé de part en part – ni seulement au cœur ou dans le ventre mais toute la chair, notre sang et les os – par un devenir en perpétuelle ébullition : notre histoire qui remonte jusqu'à certains ancêtres, notre actualité et ses petites bousculades de nouveauté, nos pulsions les plus profondes, notre faim et notre santé, et jusqu'à nos perceptions nouvelles d'un monde mouvant, tout cela et bien plus encore, avec tout ce qui nous échappe d'inconscient et d'impensable, tout cela forme comme la matière vivante de notre identité réelle. Le son d'improvisation est bouleversant car c'est cela qu'il donne à entendre, abruptement. L'improvisation, idéalement, signifie sans illusion ce que je suis malgré moi. Elle est comme une prolongation sonore de ce qui m'anime – un *soi sonore*<sup>209</sup>. Et c'est justement en ce qu'elles échappent à la description exhaustive que ces significations peuvent épouser cette forme réelle de l'identité. S'il est possible, prudemment, d'avancer dans la compréhension de ces significations de soi, ce n'est qu'en conservant cette distance irréductible qui nous en sépare – et les caractérise.

## 16. Dresser l'oreille

L'idéal de jeu porté par l'improvisation se confronte à la notion de travail telle qu'elle s'applique dans la pratique musicale<sup>210</sup>. Il est un fait aussi indéniable à l'écoute que dramatique pour les bourreaux de travail que sont la plupart des instrumentistes : la valeur d'une musique se juge moins à la quantité de travail-mort dénotée qu'à la qualité de l'investissement de l'identité engagée. Et l'improvisation, particulièrement, parvient toujours

---

<sup>207</sup>« Les rêves constituent une forme de rhétorique inconsciente de l'illusion pour le sujet, dans la mesure où les désirs dont ils sont porteurs lui sont représentés sous une autre forme que la leur, dans les processus décrits par Freud sous le nom de *condensation* et de *déplacement*. » LAMIZET (2002), p. 243-244.

<sup>208</sup>DAMASIO (2007), p. 523. Cela rappelle d'ailleurs les considérations *inactuelles* de Nietzsche, parfois traduites aussi en *intempestives*, ainsi que sa conception de *l'oubli* : l'immédiateté n'est pas moderne mais infinie, elle est même l'ennemi du temps présent de notre culture. Paradoxalement, si la culture moderne est esclave du moment présent, l'improvisation, qui est pourtant par prédilection l'expérience du présent, se pense en dehors du temps (on dit *ex-temporization* en anglais), ou de tout temps. NIETZSCHE (1985), p. 86. Voir chapitre « l'immédiateté ».

<sup>209</sup>CUMMING (2000).

<sup>210</sup>Voir chapitre « perfectionnisme ».

à se dérober de cette tendance à considérer la musique comme un simple produit marchand. Bien sûr, la musique est une pratique exigeante qui, pour se déployer pleinement, a besoin de la maîtrise d'un savoir-faire, notamment instrumental, comme de l'assimilation d'un savoir spécialisé. Le travail permet de se disposer et de se rendre disponible, c'est-à-dire qu'il participe directement aux conditions de liberté<sup>211</sup>. Il est évidemment nécessaire à toute pratique de la musique, mais l'improvisation apprend à ne pas s'y complaire. Le musicien ne cesse de s'entraîner, son assiduité ne supporte pas d'écarts car la proximité complice avec son instrument se doit, au minimum, d'être toujours entretenue. L'improvisateur est un passionné de sa pratique, dans laquelle, généralement, il se dépense de tout son temps et de tout son corps. Mais l'acquisition de compétences est loin de toujours se penser relativement à la notion de travail : pour tellement de cultures, c'est en jouant qu'on apprend à jouer. Le travail musical se situe en dehors de la musique, il place le musicien à distance de son jeu et développe une manière d'écouter et d'entendre tout à fait particulière.

Le travail n'apprend jamais à découvrir. Il construit et consolide une certaine compétence intellectuelle et mécanique qui va progressivement teinter le jeu d'une saveur laborieuse. S'il est vrai que des lacunes gênent l'expression de soi, le travail ne rend jamais libre pour autant. Il formate l'émotion dans des réflexes. Il cloisonne le jeu qui n'a pourtant besoin que d'ouverture. S'il est nécessaire de travailler, il est aussi possible de *trop* travailler, au point de travestir le jeu même en labeur, mais jouer n'a besoin d'aucun garde-fou : quoi de plus appréciable, au contraire, que de sentir le jeu s'immiscer dans l'entraînement ? Car la nuance est de taille, qui sépare le travail de l'entraînement. Se préparer vise et provient de la passion musicale. Le travail musical, quant à lui, provient souvent d'un amour du travail lui-même, ne visant que sa propre accumulation. Après avoir travaillé, la satisfaction d'avoir consolidé sa compétence n'a pas nécessairement de lien avec la musique. Il n'y a par contre de satisfaction à la préparation que dans l'effectuation musicale qu'elle permet. Un vouloir ne vise pas la même chose qu'un devoir.

La motivation, le contenu et la visée du travail trahissent les valeurs de la société dans laquelle il s'inscrit. Pourquoi se mettre au travail ? En France, par exemple, grâce aux institutions d'enseignement de la musique, il n'est pas rare de se mettre au travail avant de commencer à jouer, parfois même de théoriser avant de pratiquer. Pour le niveau futur d'un enfant, on transforme sa pratique en contrainte, parfois avant même qu'il puisse comprendre

---

<sup>211</sup>Voir chapitre « vouloir-vivre ».

le sens de cet effort. Est-il imaginable d'apprendre la grammaire d'une langue à un enfant qui ne sait pas encore parler ? Quel type de rapport à l'instrument peut émerger d'une mise en relation sous contrainte ? Que ce soit la première fois ou quotidiennement, la mise au travail donne surtout le droit de se dire musicien, comme si elle légitimait le fait de considérer la pratique de la musique comme un métier. En cela, elle est directement liée à la professionnalisation du musicien.

La ré-injection d'improvisation dans l'apprentissage de la musique fonctionne comme l'aveu d'un manque, comme si la formation du musicien avait omis la prise de conscience d'une sensibilité autonome en prise directe avec le son, comme si elle avait oublié de lui rappeler que ce qu'il apprenait ne résumait pas la musique. Le jeu devrait toujours avoir le dernier mot. Et pourtant, ce qu'il faut bien appeler un dressage fait insister dans des exercices musicaux qui ne sont pas encore de la musique. Ce dressage est d'ailleurs d'autant plus efficace que le dresseur se dompte lui-même. Un devoir, pour ancrer une mauvaise conscience sans se faire balayer, a besoin d'être cru, et la conviction est plus forte quand elle s'est construite sur elle-même. L'autre demande de croire à un bloc, alors que l'identité se fonde sur un ensemble de convictions interdépendantes. Refuser le dressage d'un autre participe de la constitution de l'identité, mais refuser son propre dressage implique au contraire de mettre la globalité de son identité en crise. Inventer sa propre façon de travailler n'est qu'une manière, peut-être un peu plus rusée, de se singulariser. Tant que cela reste un travail, cela ne se rapproche aucunement du plaisir de jouer. Au contraire, ce travail personnel a même tendance à encourager l'amour des règles.

La notion de travail est la clef de voûte du système capitaliste, son moteur indiscutable. La sensibilité de ce concept empêche souvent la nuance, notamment du côté de ceux qui le critiquent : par exemple, et parce que le travail renvoie étymologiquement à un instrument de torture, il n'est pas rare de lire que le travailleur est un esclave torturé. Cette vision n'est qu'une figure de style, peut-être utile rhétoriquement mais abusive quant à l'usage des significations : dérivé du latin *tripaliare*, *torturer avec un tripalium* (qui est une machine à trois pieux), la signification de *travailler* s'apparentait d'abord à celle de *tourmenter*<sup>212</sup>. Le travail était l'œuvre du bourreau, non celui de l'esclave, et le travailleur était celui qui faisait souffrir, et non celui qui souffrait. Pendant le XVIe siècle, cette signification a glissé vers *exécuter un ouvrage*, remplaçant progressivement *ouvrer* dans le langage courant (à cause de

---

<sup>212</sup>REY (2011). DUBOIS (2007).

l'homonymie de *ouvrir* dans plusieurs de leurs formes respectives). *Travailler* devenait symboliquement *torturer* une matière pour produire une chose nouvelle, puis la matière ne fut plus que figurée, et le signifiant *travail* recouvrit presque la notion d'action : *agir d'une manière suivie, pour obtenir un résultat utile*. L'improvisation n'entre que dénaturée dans ce cadre. Une manière suivie suppose la prévision et l'anticipation, de même que l'obtention d'un résultat, même inutile, oriente l'action vers un but dont elle serait la cause. L'improvisation n'est pas téléologique, elle n'a d'autre effet que de se créer elle-même, sans cesse. L'action peut s'avérer utile sans avoir été réalisée *pour* cela. Et l'improvisation s'oppose à une vision utilitariste de l'action. Conceptuellement, les frictions qui existent entre les idées d'improvisation et de travail participent fondamentalement au caractère subversif de la pratique de l'improvisation libre.

## 17. Le sujet anonyme est-il un auteur ?

Alors que l'œuvre, en instituant les statuts de compositeur, d'interprète et d'improvisateur, est sous la responsabilité d'*acteurs* à la tâche spécifique, le jeu concerne des *sujets* : l'une définit des fonctions, l'autre suppose la capacité à se définir dans l'action<sup>213</sup>. Le jeu implique le *je*. Pourtant, l'improvisateur cherche, en jouant, à oublier l'identité symbolique qui fait de lui le sujet de l'énoncé, dans l'espoir de laisser s'épanouir une certaine vérité du sujet de l'inconscient. C'est en ce sens qu'il est possible d'envisager le jeu improvisé comme un engagement<sup>214</sup> *anonyme* : le sujet de l'énonciation ne veut plus s'encombrer du nom de son paraître social. Il ne s'agit pas d'un anonymat qui masquerait son identité, qui dissimulerait ce que le sujet croit être, mais d'un anonymat qui briserait au contraire le masque symbolique qui définit le sujet dans ses échanges intersubjectifs. Ce n'est pas un masque de plus, mais un masque de moins – celui qui porte le *nom*.

Au-delà de l'œuvre, le statut d'auteur parvient-il à subsister ? L'improvisation est création de savoir, plus que toute interprétation ; elle est performative en ce qu'elle crée du nouveau, par l'événement *réel* de son apparition et non seulement dans le cadre *symbolique* des

---

<sup>213</sup>On pourrait dire que le premier relève de la modalité du savoir, qu'il est un être-pour-Soi orienté vers sa fonction sociale, quand le deuxième est un être-pour-Moi dont la modalité principale est celle du pouvoir. Voir chapitre « le complexe d'identité ».

<sup>214</sup>Voir chapitre « natures de l'engagement ». L'engagement se comprend ici de façon très large comme l'implication de l'identité dans l'espace public. « L'engagement est cette forme de disposition de soi par laquelle le locuteur se constitue responsable par rapport à un certain type de prétention, c'est-à-dire se rend prêt à reprendre de sa prétention devant ceux auxquels il s'adresse. » LADRIÈRE (1984), p. 65.

énonciations esthétiques. Elle ajoute quelque chose au monde. En ce sens, et à condition de comprendre l'origine de la notion d'*auteur* (étymologiquement, l'auteur est *celui qui augmente*, qui fait croître<sup>215</sup>), alors, effectivement, l'improvisateur est un auteur – il est même bien plus auteur que le chercheur qui compile et résume, ou que le journaliste qui relaie. Pourtant, il est fréquent d'entendre l'improvisateur s'avouer interprète d'un flux dont il n'est pas l'auteur, et *qui ne finit jamais*. Bien que toujours responsable de sa parole, l'improvisateur peut se considérer comme un simple médium que l'improvisation traverse pour se créer elle-même, voire pour *faire* l'improvisateur – comme si l'improvisation était l'auteur de l'improvisateur. D'une manière peut-être quelque peu périlleuse, cette idée provoque une analogie avec l'approche psychanalytique : pour elle, et puisque le langage est toujours déjà là, le sujet n'est pas cause du signifiant, mais le signifiant cause le sujet – *puisque la musique est toujours déjà là, le sujet improvisateur n'est pas cause de la musique qu'il improvise, c'est elle qui le cause*.

La notion d'auteur, en musique, a évolué en parallèle de celle de composition : elle n'existait ni en Grèce antique, ni au Moyen-Âge, et s'est réellement fixée entre les Lumières et le romantisme<sup>216</sup>. Plus que d'auteur, c'est d'inspiration dont il était question ; l'*autorité* émanait du divin. La poésie était alors chantée, et la musique entretenait avec elle une relation étroite. Sur le modèle de la sculpture, de la peinture et peut-être même davantage sur celui de l'architecture, en tout cas par analogie avec le travail artisanal, la *poiètès* préfigurait la notion d'auteur : « situé dans un rapport contractuel avec un commanditaire, il transforme une matière en poème<sup>217</sup>. » La poésie et la musique commencent alors à se penser dans l'espace de la matière. La posture de l'improvisateur qui ne se sent pas *auteur* ressemblerait à celle de l'aède grec qui « ne tissait, ne fabriquait, n'ourdissait rien, mais recevait son discours de la Muse comme un don ; des métaphores artisanales auraient été offensantes pour les divinités<sup>218</sup>. » Si l'origine transcendantale d'une telle posture est évidemment indéniable, il est actuellement possible de la vivre de façon immanente, en inscrivant le travail de la matière dans le temps, en concevant l'*artisanat* de l'improvisation en terme de praxis.

---

<sup>215</sup>L'auteur est celui qui augmente l'identité de l'œuvre donnée au public de la distance de son identité propre.

<sup>216</sup>COMPAGNON (2014), [en ligne].

<sup>217</sup>*Ibid.* Et, plus loin : « La notion de *poiètès* dérive du mot clé qui désigne le travail artisanal, *poiein*, « faire, fabriquer », en rapport avec un travail rémunéré ». On retrouve également, dans les dérivés de *poiein*, la notion de *poièsis* : l'opposition, déjà abordée, entre *poièsis* et *praxis* prend ainsi encore plus de sens.

<sup>218</sup>*Ibid.* Voir également DETIENNE (1973).

De là semble apparaître une contradiction majeure au sein de l'idée d'improvisation, provenant d'un clivage entre l'énonciation et l'identité : l'énonciation est au premier plan, elle est porteuse d'une charge identitaire puissante, et en même temps, elle trouverait son aboutissement dans un anonymat sans auteur. Mais cet obstacle est vite levé, en se rappelant que l'identité ordinaire de l'improvisateur, jusqu'à son nom, importe moins dans l'énonciation que dans l'énoncé : c'est son identité réelle qui est attendue (identité apparemment impropre à assumer une quelconque *autorité*.) C'est justement l'anonymat d'une énonciation qui donne à l'expression de l'identité cette intensité redoutable. L'individu ne s'efface pas seulement derrière le son, mais derrière le son de soi qui le dépasse, le trahit et le révèle. Il n'est pas question, en improvisation, d'une œuvre sans auteur : plutôt d'un auteur sans œuvre, si réel qu'il peut en devenir anonyme.

## 18. De l'acte formel à l'événement réel

Entre l'œuvre et le jeu, il y a la distance d'un acte à un événement. La notion d'œuvre, qui découle de l'idée de composition et envisage la pratique musicale comme un *acte* signifiant, s'oppose même fondamentalement à celle du jeu, qu'implique l'improvisation comme praxis : le jeu musical est alors une expérience esthétique, un *événement*. Mais la réciprocity entre jeu et événement n'est pas nécessaire, puisque si l'expérience esthétique ne peut être pensée qu'en terme d'événement<sup>219</sup>, le jeu, lui, peut aussi se comprendre comme un acte. Georg Henrik Von Wright précise cette opposition :

La différence logique entre acte et événement consiste en la différence entre *activité* et *passivité*. Un acte requiert un agent<sup>220</sup>. Un événement individuel est le déroulement ou l'avènement de quelque événement générique à une occasion précise<sup>221</sup>.

Si l'art existe par des œuvres, l'Esthétique<sup>222</sup> repose sur des événements ; elle nous arrive, elle surgit. « L'Esthétique émerge devant nous de façon inattendue, illogique, non préparée. Nous

---

<sup>219</sup>TARASTI (2009), p. 310.

<sup>220</sup>L'agent n'est pas nécessairement un individu : il peut tout aussi bien être collectif, ou impersonnel. L'État, par exemple, peut être considéré comme un agent.

<sup>221</sup>VON WRIGHT (1963), p. 36.

<sup>222</sup>TARASTI (2009), p. 317. La majuscule permet de distinguer « l'esthétique en tant que discipline (*aesthetics*) et « l'Esthétique » en tant que qualité (*aesthetic*). » p. 310. L'Esthétique renvoie à l'expérience esthétique.

ne pouvons décider de son apparition. Nous pouvons seulement être reconnaissants si elle apparaît<sup>223</sup>. » N'est-ce pas justement en ces termes qu'il s'agirait de penser l'improvisation ?

Il est temps, ici, d'éclaircir une distinction essentielle pour notre thèse : au-delà de la simple contradiction entre le phénomène et l'idée d'improvisation, il convient de distinguer désormais sa forme symbolique de son irruption réelle. L'improvisation *formelle*, symboliquement reconnue comme telle par ses acteurs, désigne les formes que cette pratique peut prendre dans la réalité, alors que l'improvisation *réelle*, ou *pleine* est l'insaisissable de l'improvisation formelle, qui peut surtout s'appréhender par son concept. L'improvisation est pour nous une idée, à partir de laquelle nous définissons l'impensable de sa pratique comme improvisation *réelle*. Le terme *réel* peut porter à confusion, à moins de préciser qu'il est envisagé, avec Lacan, comme ce qui résiste à la saisie par le langage, comme ce qui est toujours là sans pouvoir être nommé, distingué du symbolique et de l'imaginaire dans lesquels se comprend l'improvisation formelle. L'improvisation se rapproche ainsi de la parole pleine définie en termes psychanalytiques.

En entrant dans l'improvisation réelle, nous quittons le domaine de l'acte et du choix – car elle est un événement<sup>224</sup>. Comme tout événement, elle bouleverse l'intégrité de l'ensemble, elle est un jaillissement qui se vit presque malgré soi. Sa saisie en tant qu'événement n'est envisageable qu'a posteriori, une fois l'événement passé. L'improvisation réelle se conditionne au préalable, elle s'espère, mais il est impossible de savoir quand elle fera irruption. Elle n'est d'ailleurs pas un objet extérieur à l'individu qui devra *composer* avec ; elle est plutôt comme la rencontre d'une subjectivité qui s'oublie et d'un fait de nouveauté dans le monde. C'est en ce sens que l'événement musical est une création de savoir.

L'hypothèse que nous défendons consiste à concevoir l'improvisation comme une forme symbolique d'énonciation qui a paradoxalement la capacité de se nier elle-même, c'est-à-dire de lever ce voile esthétique et suspendre la distanciation symbolique de son expression, faisant alors apparaître le réel du jeu qui se déroule. Musicalement, l'improvisation formelle relève d'une nécessité, puisque c'est en son sein que peut jaillir une improvisation réelle ; d'une énonciation esthétique peut naître une expérience de l'esthétique. La puissance et la

---

<sup>223</sup>TARASTI (2009), p. 317-318.

<sup>224</sup>LAMIZET (2006). Voir chapitre « vouloir laisser-être ».

spécificité de l'idée d'improvisation tiennent dans cette attente, portée par l'improvisation formelle : il est possible que du réel survienne.

Le jeu improvisé peut aussi se comprendre comme un acte car il est avant tout un simple *présage* d'Esthétique. L'improvisation peut se concevoir comme une œuvre, sous l'angle de la poïétique, car elle est d'abord esthétique. Mais, en s'arrêtant là, nous passons à côté des fondements mêmes de l'idée d'improvisation, que seule l'improvisation réelle actualise : nous ne devrions parler de *création*, de performativité, d'immédiateté, d'auteur même, qu'au moment où surgit cet événement. Il se déroule, fait tomber les masques, surprend et révèle des identités insoupçonnées, souvent malgré ceux qui prennent le risque de ce jeu : l'identité réelle entre alors en collision avec l'idéal de soi. Pas de triche, ni de fiction – cette expérience est bouleversante par sa vérité. Elle marque irrémédiablement. Seul ce moment se vit, avec radicalité, sans qu'aucune anticipation n'ait lieu. Le reste n'est qu'une préparation et, en tant que telle, n'est pas encore vraiment de l'improvisation.

L'improvisation réelle ressemble à s'y méprendre à une utopie. Pourtant, et à condition de bien peser chaque mot qui la définit, le corps peut ressentir avec clarté cette expérience par ailleurs tellement fugace.

## 19. Postures et conséquences formelles

Ce que nous appelons *improvisation formelle* est une catégorisation arbitraire, qui permet de circonscrire un ensemble – les musiques dites improvisées – selon la quantité d'imprévu qui est laissée en jeu. L'improvisation n'est pas l'imprévu, mais une forme d'énonciation se voulant ouverte à lui. Elle développe une « poétique de la sérendipité<sup>225</sup> » par laquelle l'imprévu est constitutif de l'improvisation, comme résistance ou révélation, moteur, frein ou envol. L'improvisation n'est pas hasard mais ouverture. Si elle joue avec le hasard, peut-être mieux que toute autre pratique, c'est avec *détermination*, dans les deux sens du terme : elle naît d'une *volonté* consciente, qui reflète l'identité de l'improvisateur, et porte également, notamment de ce fait, les *déterminants* des agents comme de leur situation.

---

<sup>225</sup>ROUSSELOT (2012), p. 54-57. Le terme désigne les heureux effets d'un hasard, pouvant mener à des découvertes et expérimentations innovantes. Voir également ANDEL, BOURCIER (2008).

Le hasard crée une surprise que l'improvisateur ne peut que savourer. Quand un son inattendu surgit, il rebondit sur lui et l'éprouve, car c'est alors la spécificité de l'instant qui s'exprime. Mais, parce que le temps passe, il ne saurait non plus trop s'attarder à jouer avec lui, comme un enfant se lasse vite d'une découverte euphorique.

La posture musicale est autant une conception de la forme générale que du lieu, du temps et de la nature de chaque son. Elle désigne également un certain positionnement physique, un équilibre dans l'espace, et c'est justement dans l'articulation entre un ensemble de représentations et une disposition corporelle qu'elle trouve pour nous sa pertinence. Elle fonde ainsi toute interprétation. L'interprétation se joue à la fois dans l'infiniment petit (il n'existe pas deux façons identiques d'attaquer, ni de faire durer ni de faire disparaître tel son sur tel instrument), dans l'infiniment grand (c'est à elle de donner la substance existentielle d'une œuvre, de lui donner vie en l'inscrivant dans le monde comme signifiant au-delà de ce qu'elle dit) et dans leurs intermédiaires, en assurant une continuité par le geste entre les sons pour créer une phrase musicale dirigée, entre les phrases pour révéler une structure dynamique, et finalement entre l'infiniment grand et l'infiniment petit en insufflant à chaque son toute la profondeur de la signification de l'ensemble. L'hypothèse de « la triple écoute » que formule Alain Savouret<sup>226</sup> semble confirmer ce que nous pressentons : chaque forme d'écoute (microphonique, mésophonique et macrophonique) sollicite une forme de mémoire qui lui est propre, et s'attache à différents paramètres. L'écoute microphonique, en tension vers la substance de la matière sonore, s'attache en priorité à la stabilité et mobilise une « mémoire instantanée », physique et silencieuse. Le sujet est ici immergé dans le tout musical. L'écoute mésophonique se génère et se focalise sur les configurations spatio-temporelles. Elle se préoccupe surtout de la variabilité, au moyen d'une mémoire vive, et institue la *présence* du sujet (je/nous, ici et maintenant). Enfin, l'écoute macrophonique, en identifiant des séquences musicales, s'intéresse principalement aux stabilités culturelles, par le biais d'une « mémoire lourde ». L'hic et nunc de cette posture s'articule au temps long des savoirs, comme à l'ailleurs de la culture.

Plus une musique est prévue avec précision, plus l'improvisateur-interprète devra chercher loin son espace de jeu – loin dans la précision comme dans l'élan général. Inversement, moins une musique est prescriptive, plus l'improvisateur-interprète pourra *choisir* son espace

---

<sup>226</sup>SAVOURET (2010), p. 98-106.

de jeu. En cela et à l'encontre d'un préjugé tenace, l'improvisation formelle n'est pas nécessairement moins attachée au détail que les musiques dites non-improvisées.

Les styles sont des *modes*<sup>227</sup>, solidement attachées au temps court de l'actualité, par un changement constant de goûts esthétiques. La catégorisation des musiques en styles suppose de considérer la musique comme un objet, alors que la compréhension du jeu musical nécessite de prendre en compte la relation du musicien à sa musique. Les postures musicales relèvent davantage du *droit*, dans le temps long de l'histoire. Elles assurent aux styles sans cesse redéfinis la constance nécessaire à leur compréhension, à leur reconnaissance. L'idée d'improvisation permet de catégoriser le jeu musical selon des pratiques de la musique qui révèlent le *droit* de la création ; elle fait ainsi apparaître une improvisation formelle en tant qu'ensemble de méthodes délimité. Par cette organisation, des musiques esthétiquement très éloignées se retrouvent dans une certaine façon de faire, révélatrice d'une commune vision du monde.

L'improvisation peut formellement désigner une performance<sup>228</sup> dans sa totalité ou des moments de jeu particuliers. En tant que forme primordiale du jeu musical, elle est nécessairement présente en toute musique. Des choix méthodologiques ou esthétiques la circonscrivent plus ou moins. C'est à partir d'une certaine limite – qui n'est pas, rappelons-le, l'absence d'écriture – qu'une musique peut se dire improvisée. Il n'est pas question d'opposer les musiques improvisées aux musiques écrites, comme il est souvent d'usage de le faire, mais de considérer un ensemble qui s'attache particulièrement à improviser et se distingue d'un autre ensemble caractérisé par la moins grande importance accordée à l'improvisation. La circonscription de l'improvisation formelle crée une catégorie musicale avec tout ce qu'elle exclut : les musiques non-improvisées (ou, devrait-on dire, moins improvisées).

Cette limite peut se définir en questionnant le rapport du musicien à l'imprévu musical : l'interprétation d'une œuvre cherche à *éviter* l'imprévu, quand l'improvisation veut *jouer*

---

<sup>227</sup>LANDOWSKI (1997), p. 89.

<sup>228</sup>Les significations, en français, du terme de *performance* peuvent porter à confusion : dérivé de l'anglais, *performance* désigne le processus même du jeu, la mise en œuvre dans une situation donnée d'une *compétence* ; un autre usage, proprement français, de ce mot, l'associe au *résultat*, non pas à la mise en œuvre mais à l'œuvre elle-même. Il draine alors un imaginaire comptable et athlétique, et se confond avec l'idée d'exploit. Finalement, une *performance* est aussi devenue, en art, une forme d'expression voulant s'émanciper du cadre du spectacle, et mettant surtout en valeur le geste artistique en situation : elle est souvent, de ce fait, particulièrement proche de l'idée et de la pratique d'improvisation. Pour nous, en tant que la performance artistique s'est institutionnalisée, faute d'avoir pu échapper au processus de représentation, et parce qu'évidemment l'improvisation n'est pas une réussite remarquable et quantifiable, le terme est avant tout utilisé comme anglicisme sémantique, notamment par le biais de la linguistique générative. Cela nous permet d'ailleurs de le rapprocher de l'idée de performativité.

*avec*. L'interprète travaille une musique jusqu'à être capable de la répéter fidèlement, d'en maîtriser le déroulement. L'improvisateur, quant à lui, se prépare au changement, il recherche la surprise que l'interprète redoute. Ce sont là deux postures clairement distinctes qui jalonnent le monde musical dans son ensemble, mais qui, en réalité, s'inscrivent dans un continuum de pratiques qu'il est toujours possible de préciser davantage<sup>229</sup>. Au sein de l'improvisation formelle, l'improvisation dite *libre* représente un extrême auquel répond, au sein des musiques non-improvisées, l'interprétation la plus stricte. Entre ces deux pôles viennent se placer différents ensembles comme les improvisations à réservoir, à trame ou les interprétations ouvertes.

Ce que nous appelons *improvisation à réservoir* représente une forme d'improvisation qui consiste à s'autoriser, dans un déroulement imprévu, à puiser dans un répertoire commun. Elle ne doit pas être confondue avec une interprétation ouverte qui choisirait, dans l'instant de la représentation, l'ordre des séquences prévues. L'une accepte l'irruption d'une composition au sein de son improvisation, l'autre propose, dans sa composition, d'élargir le pouvoir de décision de l'interprète. En cela, l'interprétation ouverte rejoint l'improvisation à *trame* qui désigne une musique dont le déroulement prévoit des phases d'improvisation plus ou moins cadrée. L'improvisation à réservoir, l'improvisation libre, et l'interprétation *fermée* – par opposition aux œuvres ouvertes – ne portent pas à confusion quant à leur catégorisation. Mais l'improvisation à trame et l'interprétation ouverte constituent un ensemble intermédiaire dans lequel il faut s'immiscer pour pouvoir statuer. De l'extérieur, l'ambiguïté ne peut pas être levée.

Il faut se garder de confondre l'imprévisible et l'improvisé, ou le prévisible et le concerté<sup>230</sup>. La musique aléatoire, par exemple, n'est-elle pas la preuve qu'il est possible de jouer avec l'imprévu sans improviser ? Mais cette question n'est pertinente qu'à condition de concevoir l'imprévu comme un événement sonore, et non comme la surprise d'un geste qui se découvre en se réalisant. Il est possible de savoir ce que le musicien doit faire, sans savoir ce que sera la musique qui en résulte : dans ce cas, l'imprévu émerge seulement de l'énoncé. Or, c'est un imprévu de l'énonciation qui peut permettre de définir une musique comme improvisée. Celui-ci peut se retrouver dans une interprétation ouverte comme être absent d'une improvisation à trame. Par exemple, le musicien de jazz qui entame sa grille d'improvisation

---

<sup>229</sup>NETTL (2001), p. 94-132.

<sup>230</sup>WILLIAMS (2001), p. 196.

*sait* ce qu'il *doit* faire<sup>231</sup> ; ce qu'il donne à entendre, tout en restant proprement original, ne relève pas des musiques improvisées. A l'inverse, une composition ouverte comme « Correspondences », de Vinko Globokar, peut être considérée comme appartenant à la sphère des musiques improvisées (surtout dans sa dernière partie qui ne comporte que l'indication « continuez à jouer<sup>232</sup> »). Sans ambiguïté, l'interprète se mue ici en improvisateur.

L'idée d'improvisation possède en elle-même une puissance réflexive, qui consiste à penser la remise en cause du droit musical. Chaque improvisation, par cette réflexivité qui peut à tout moment bousculer les interdits, les tabous, les prescriptions et les limites de ce qui est reconnu comme musique, porte en germe une subversion réelle. Ce n'est qu'indirectement qu'elle joue sur les habitudes de l'oreille, elle est avant cela une manière de reconsidérer sa propre méthode de création. Le droit de l'improvisation se caractérise par sa fragilité, mais également par sa légitimité en tant qu'il peut, à chaque fois, être reconsidéré, et élu de nouveau.

A l'opposé des considérations formelles, qui opèrent arbitrairement une césure entre les musiques selon la quantité d'imprévu qu'elles expérimentent ou proposent, l'improvisation peut se définir selon la qualité du rapport à soi qu'elle institue. Les mêmes formes de pratiques musicales peuvent se vivre différemment au vu de cette relation de soi à soi. C'est à ce lieu que se distingue nettement l'improvisation en tant que représentation d'une pratique culturelle et l'improvisation qui réalise dans l'expérience les potentialités que la notion recouvre, c'est-à-dire que la qualité du rapport à soi permet la distinction entre ce qui est symboliquement nommé improvisation et ce à quoi renvoie l'idée d'improvisation dans toute sa radicalité.

Après s'être demandé *comment dire* ce qu'est l'improvisation, il est temps d'entrer dans *le vif du sujet* : l'identité engagée et le rapport à soi dans le jeu musical.

---

<sup>231</sup>L'improvisateur, lui, espère *pouvoir* faire ce qu'il *veut*. Voir chapitre « le complexe d'identité ».

<sup>232</sup>LEVAILLANT (1996), p. 65. Globokar explique lui-même cette œuvre qui propose justement un parcours allant du plus fermé au plus ouvert.

## PARTIE II : l'identité engagée et le rapport à soi

Voici qu'un désir me saisit, dans mon esprit naît une pensée, je veux commencer à chanter, je veux moduler les mots [...] : les mots fondent dans ma bouche, les paroles s'en échappent, s'envolent de ma langue, s'écoulent d'entre mes dents<sup>233</sup>.

### C) L'engagement de l'identité

#### 20. La pulsion invocante

La réflexion pourrait s'arrêter là, juste avant de monter sur scène pour improviser de la musique : juste avant de se jeter à l'eau, comme Boutès<sup>234</sup> ne voulant plus résister au chant des sirènes, juste avant de se faire sirène soi-même et ainsi d'instituer un monde nouveau, risqué et sensuel, au plus près d'un sens fondamental qui nous échappe, juste avant le premier silence qui, déjà musical, inscrit notre présence dans l'urgence – juste avant qu'il ne soit trop tard, quand le choix est encore possible et que la pensée peut encore s'offrir des digressions comme des absences. Ce lieu est aussi l'après de nombreuses autres improvisations, riche du souvenir de ces expériences. Dans l'appréhension de l'inconnu à venir, nous savons pourtant dans quoi nous nous engageons ; sans savoir ce qu'il va se passer, nous connaissons quand même le contexte de ce qu'il va nous arriver. Et, à cet instant, nous nous apprêtons à affirmer une fois de plus notre volonté de jouer ce jeu. Les significations de nos gestes se dépouillent, le rituel se montre dans toute sa nudité : c'est en

---

<sup>233</sup>LÖNNROT (1991), p. 6.

<sup>234</sup>Boutès fut le seul des Argonautes à succomber au chant des sirènes et à plonger, malgré la musique d'Orphée qui, sur le bateau, était censée couvrir cet appel mortel autant qu'irrésistible. QUIGNARD (2008).

connaissance de cause que nous nous inscrivons dans cette habitude culturelle, qui paraît alors si étrange à sacraliser ainsi des sons, et seulement certains, à distinguer des rôles, à juger des représentations.

Je sais devoir jouer mon rôle, pour que quelque chose se passe, et en premier lieu devoir me montrer. Il est un endroit rendu sacré par la présence des musiciens, un endroit interdit, symboliquement clos et surélevé, qui marque le passage dans une forme de présentation de soi particulière et exigeante, qui étrenne le rituel en instituant ce temps nouveau. Des techniciens ou des organisateurs – des personnes *autorisées* – peuvent bien apparaître sur scène, dans les préparatifs de l'événement, mais seule une personne, désignée au préalable, possède ce pouvoir performatif de transformer la situation banale en expérience existentielle partagée : le musicien, ici improvisateur. Socialement, ma fonction est de faire advenir de la musicalité, et le public réclame son dû. Il est temps pour moi de répondre *présent*, de satisfaire cette demande désormais impérative et d'entendre l'appel du désir de l'autre qui a toujours soutenu mon devenir ; non seulement d'entendre mais de faire entendre une *pulsion invocante*. Il ne reste qu'à sauter le pas, à atteindre la scène, si désirée et redoutable, et qui semble démesurée comme un sommet à gravir. Elle est pourtant juste là, petite estrade de bois calée dans un coin de ce grand bar. Elles sont aussi juste là, ces personnes attablées à leurs bières qui, assises, attendent un cadeau pourtant marchandé, sous contrat, et ces improvisateurs qui m'accompagnent dans cette toujours étrange expérience, avec qui je vais devoir respecter ce contrat bien risqué : satisfaire un vorace appétit d'oubli de soi, de découverte de soi et d'émotions, d'attentes esthétiques, au moyen de sons originaux, devant présenter la spécificité de toute cette situation au travers de ma singularité, et partagés avec ces autres musiciens en qui je dois faire confiance.

À un moment, nous nous accorderons à monter ces quelques marches et instituer l'urgence. Notre présence seule captera l'attention curieuse et espérante, notre ascension ridicule sera déjà récompensée d'applaudissements, soutien gênant tant rien ne s'est encore passé, rappel saugrenu de l'image fantasmatique portée par notre statut – à moins que ces applaudissements précoces indiquent que nous soyons *reconnus*, dans le tissu mémoriel d'une *intermusicalité*, et félicités pour des actes musicaux passés, voire simplement pour l'image sociale que nous véhiculons, mais cela ne nous semble pas moins illégitime.

Pourquoi se jeter ainsi au regard de l'autre, pourquoi se mettre à improviser ? Quelle est cette passion, quel est le sens de cette insistance qui consacre des vies entières à faire advenir de tels événements ? Quelle est l'insolite motivation qui pousse l'improvisateur, en tel lieu, à créer des sons en espérant que quelque chose se passe ? Et avant même l'habitude, voire l'addiction, pourquoi commencer à faire de la musique ?

Plus radicalement que la musique en général, l'improvisation naît d'un vouloir-vivre que soutient la pulsion invocante – ce qui pousse, comme par nécessité, à donner de la voix. L'improvisateur attend sans cesse la sublimation de son existence dans la joie d'une expérience de liberté. La pulsion invocante est cet appel des origines qui, par la voix, promet l'expérience renouvelée de l'indistinction.

Alain Didier-Weill<sup>235</sup> distingue quatre temps, dans ce qui fut nommé par Lacan « pulsion invocante<sup>236</sup> ». Le premier temps représente l'expérience de la continuité par l'*infans*, le deuxième temps celle de la rupture, à travers une expérience musicale de la discontinuité (mais cette musique n'est toujours pas du langage.) Le troisième temps est celui qui, dans cette discontinuité, instaure le langage. Alors, la musique cherchera, dans un quatrième temps, à revivre le premier, sans pour autant être capable d'oublier l'oubli fondateur, c'est-à-dire en ne faisant qu'espérer, dans le jeu, qu'une continuité advienne.

---

<sup>235</sup>DIDIER-WEILL (1998a), p. 74.

<sup>236</sup>LACAN (1990), p. 96.

## 20.1 Premier temps : continuité et écho

Le premier temps de la constitution de la pulsion invocante est celui d'une pure expérience musicale, où seule la musicalité de la voix maternelle est entendue, où la vie n'est que dansée. Il existe à ce moment un continuum entre le son, le sens et le corps – la pulsion invocante elle-même, finalement, est alors noyée dans un tout : indistincte, débordée, elle n'existe pas en tant que telle. Le vivant n'est pas encore *je*. C'est le temps de la formation du sujet de l'inconscient. Il n'existe à ce stade aucun dualisme, aucune discontinuité entre affect et intellect, entre le mouvement et le son, entre l'*infans* et sa mère, entre Soi et le monde. Dionysos et Apollon ne sont pas séparés mais au contraire liés l'un à l'autre. Ce moment est antérieur à toute pulsion sexuelle. Il noue les pulsions de mort et de vie – mais pouvons-nous seulement imaginer, car se rappeler est impossible, ce qu'est la contiguïté des idées de vie et de mort ? Cette façon symbiotique d'être-au-monde (ou, devrait-on dire, d'*être-le-monde*) dépasse radicalement notre entendement. Elle le précède.

C'est par cette « sonate maternelle<sup>237</sup> » que nous découvrons notre vocation à devenir humain. Le premier appel auquel nous devons répondre pour commencer à exister est donc musical, et préalable au langage. En cela, lorsque Nietzsche écrit que « sans la musique, la vie serait une erreur<sup>238</sup> », il ne s'agit pas d'une métaphore, ou d'une simple apologie, puisque la musique est littéralement ce par quoi je me découvre comme existant. Au commencement n'était pas le verbe, mais le son.

Peut-être la musique est-elle même ici comme annonciatrice, par son rapport privilégié au temps, de la rupture à venir ? Ce pourrait être le sens de ce que suggère Imberty. Celui-ci fonde son approche du temps musical sur la notion d'Anzieu d'« enveloppe sonore du Moi » et, avec elle, sur « l'une des formes fantasmatiques les plus archaïques de la répétition, l'écho<sup>239</sup>. » Étant donné la priméité du phénomène sonore dans la vie fœtale, l'enveloppe contenant le soi est d'abord sonore. Cette première identité est confuse, c'est un Soi sans Moi, fragile car ses propres limites ne sont pas encore établies. Selon Imberty, l'écho serait le premier contenu signifiant de l'enveloppe sonore du Soi, le premier phénomène structurant des rapports entre le sujet et le monde et la première expérience de la durée donc du temps. L'écho « dessine les limites d'un temps transitionnel, temps intermédiaire entre

---

<sup>237</sup>QUIGNARD (1996), p. 109.

<sup>238</sup>NIETZSCHE (1988), p. 113.

<sup>239</sup>ANZIEU (1981), p. 32.

l'atemporalité archaïque du Soi et le devenir de l'environnement qui façonnera bientôt l'identité du Moi. L'écho, fantasmagorie du deuil, instaure le temps contre l'être<sup>240</sup>. »

## 20.2 Deuxième temps : l'oubli et les pulsions

Le deuxième temps représente une interruption, dans laquelle il n'existe pas encore de parole. Il désigne le moment de la découverte du manque. Il est un traumatisme, qui résulte du fait que « le passage au logos implique le refoulement originaire de l'esprit de la musique<sup>241</sup>. » Le *je* n'advient que dans l'oubli de la musique qui l'avait institué vivant. L'identité se construit d'abord sur cette rupture première, puisque c'est le manque qui fonde la dimension symbolique du sujet. La perte de la voix est fondatrice de la possibilité même du langage. Ce temps de la rupture avec l'indistinction première, ce temps de l'oubli, c'est justement ce qui n'est pas oubliable. Au fondement de l'individuation du sujet, l'oubli marque ce point de non-retour : nous ne connaissons plus, et ne connaissons jamais plus ce qui a été oublié – cet *être-le-monde* – mais l'oubli reste là, proprement inoubliable. Commence alors la quête de l'avant, désir de retrouver le continuum organique du temps précédent, qui se dissipe dans ce traumatisme fondateur de l'identité. La pulsion invocante joue comme une promesse d'oubli de l'oubli.

Le cri du nouveau-né est encore une *voix pure*, l'expression non orientée d'une souffrance – et encore, s'agit-il seulement d'une souffrance ? Il s'inscrit dans une expérience d'indistinction, de continuité entre cet être et son monde. Mais, tout de suite, ce cri engendre une réponse qui, rétroactivement, fait de lui un appel. Par la réponse de la voix de l'autre, « le cri pur devient cri pour<sup>242</sup>. » Ici, le sujet de l'inconscient est invoqué par l'autre, et ce n'est que dans un deuxième temps qu'il pourra devenir invocant. D'abord, la voix de l'autre demande à l'*infans* de *devenir* – littéralement, de devenir *fans*, c'est-à-dire de se mettre à parler. Si l'*infans* est appelé et nommé, c'est toujours au sein d'une continuité, entre la voix de la mère et le cri de l'*infans*. L'indistinction propre à ce moment lui fait éprouver les injonctions de la voix de l'autre dans le réel, et cela est terrible. Pour ne plus être soumis à cette voix tyrannique, il devient nécessaire de se rendre sourd à la continuité, c'est-à-dire d'oublier cette voix à peine apparue, afin qu'advienne une parole dans une discontinuité nécessaire au sens ; afin de mettre à distance le terrible dans le symbolique.

<sup>240</sup>IMBERTY (2004), p. 396.

<sup>241</sup>DIDIER-WEILL (1998), p. 65.

<sup>242</sup>VIVES (2008), [en ligne].

Le sujet commence par accepter la voix originaire, puis l'oublie pour se constituer en sujet de l'inconscient, c'est-à-dire pour parler sans savoir ce qu'il dit. Cet oubli inoubliable fonctionne comme « une surdité spécifique envers cet autrui qu'est le réel du son musical de la voix<sup>243</sup>. » Avec la parole, l'*infans* perd pour toujours « l'immédiateté du rapport à la voix comme objet. »<sup>244</sup> La voix, « réel du corps que le sujet consent à perdre pour parler<sup>245</sup> », est cet « objet chu de l'organe de la parole<sup>246</sup>. » Le complexe de la signification se placera désormais devant la matérialité du son, et l'oubli rendra la voix primordiale *inouïe*. La voix originaire doit se taire, ou plutôt cesser de se faire entendre, pour qu'il soit possible de donner soi-même de la voix, pour se faire entendre à son tour. Mais cet oubli de la voix de l'autre n'est pas une forclusion, puisque le sujet de l'inconscient adopte cette pulsion invocante car il se souvient avoir oublié quelque chose pour devenir parlant. Sa constitution de sujet dépendait de ce refoulement originaire. Désormais, il ne cessera plus de rechercher la voix comme objet que la parole a fait taire.

L'oralité utérine, ou primaire – une *auralité* pleine ? – se scinde à ce moment pour devenir oralité autonome, distincte de la musicalité ainsi fondée. Le moment de cette distinction entre l'oralité et la musicalité pourrait marquer le début du processus d'individuation du sujet. L'oralité autonome, sortant de l'expérience première d'indistinction, brisant l'entiert e d'un être-le-monde dans un nouvel être-au-monde, permet la musicalité comme souvenir d'une expérience de son globale et insignifiante. C'est ce souvenir qui, rétroactivement, donnera sa signifiante à l'indistinction première – à ce que nous pourrions appeler le *stade aural* de la constitution du sujet. L'instauration d'une telle distanciation première permettra par la suite l'acquisition du langage, puis l'expérience de l'écriture. Ici, l'auralité génère l'oralité, qui elle-même rend possible la littérature. Désormais, il devient nécessaire de *ne pas parler la bouche pleine*. La mastication n'est plus vécue comme un chant.

Cet oubli instaure un clivage entre le son et le sens, et également entre les pulsions orales (qui sont une *demande à l'autre*) et les pulsions invocantes (en tant que *désir de l'autre*). De même, dans le temps originaire de la continuité, le regard entend, et ce ne sera que dans un deuxième temps que la pulsion scopique (qui est un *désir à l'autre*) se distinguera de la

---

<sup>243</sup>*Ibid.*

<sup>244</sup>*Ibid.*

<sup>245</sup>*Ibid.*

<sup>246</sup>LACAN (2004), p. 421.

pulsion invocante. La spécularité de la pulsion scopique est une relation dont le mouvement finit par revenir vers le sujet, alors que le désir de se faire entendre va vers l'autre, sans retour. Dans l'écoute, on ne peut échapper à l'autre, on ne peut pas fermer ses oreilles. C'est tout de suite à l'intime que la tension de l'entendre s'adresse, à ce « Toi de dévotion<sup>247</sup> » qui dit oui à l'invocation. Enfin, la voix se distingue de l'objet anal (en tant que *demande de l'autre*), même si elle peut être « analysée », comme c'est le cas dans l'enregistrement : la voix n'est alors plus qu'un déchet, et n'agit plus pour ce qu'elle est. Le mamelon, l'excrément et le regard parcellisent le corps, quand la voix subjective.

### 20.3 Troisième temps : langage et identité

Le processus d'identification, parallèle aux mutations de la pulsion invocante, connaît ensuite un « moment où le sujet assume son identité dans l'exercice de la fonction symbolique, [...] le moment qui achève et pérennise l'émergence du langage dans l'expérience du sujet<sup>248</sup>. » Il est la fin radicale du précédent *continuum organique*. Il correspond au troisième temps de la pulsion invocante, qui est le passage à la nomination, et qui existe car nous avons la possibilité d'*insister*. Désormais, le sujet entend aussi la scansion du langage, la discontinuité qui fonde le sens. C'est ce temps qui transforme la cause intime de soi en cause extérieure, dans le but de découvrir la finalité de sa *vocation* : faire entendre sa propre voix dans le monde.

### 20.4 Quatrième temps : le temps de la musique

Enfin, le quatrième temps de la pulsion invocante est cet appel de la musique, qui nous donne l'espoir d'un retour à la signifiante imaginée de la continuité, à l'expérience du temps plein de la danse archaïque. Même si ce retour n'arrive pas, ce qui importe est que la musique propose le fait qu'il puisse arriver. La musique a la capacité de faire entendre l'inouïe, terre d'asile au-delà de la signification, et ainsi d'exercer une attraction du sujet de l'inconscient vers un point (*bleu* pour Didier-Weill<sup>249</sup>, *sourd* pour Vives), métaphore d'un son absent. Ce point a le pouvoir de soustraire l'homme à l'action du déterminisme historique ; grâce à lui, l'humain, qui ne sait pas en quoi consiste son espérance (elle n'a pas de contenu), sait pourtant qu'il n'est pas vain de l'attendre (elle n'est pas dénuée de fondement), car ce

<sup>247</sup>LACAN (1986), p. 69.

<sup>248</sup>LAMIZET (2002), p. 19.

<sup>249</sup>Évidemment, ce point bleu n'est pas sans rappeler la note bleue, ou *blue note*, figure emblématique des premières tensions harmoniques du blues, puis du jazz.

point « peut réellement sonner pour faire résonner l'inespéré<sup>250</sup>. » Dans le même ordre d'idée, Quignard appréhende la musique comme une « curiosité sonore défunte dès que le langage articulé s'étend en nous ». Dans toute musique, « il y a un son ancien ajouté, sans source, qui ignore à jamais la vue et qui erre en nous. » Quignard décrit précisément la pulsion invocante quand il écrit : « je recherche le tarabustant sonore d'avant le langage<sup>251</sup>. »

Ce temps de l'expérience musicale achève le processus de constitution de l'identité, puisqu'il laisse le sujet libre de s'assumer, à travers des formes symboliques et esthétiques de représentation d'un idéal d'identité. Ainsi, le sujet sublime à la fois ce qu'il est, ce qu'il croit être et ce qu'il veut être. La musique, comme invocation de l'irreprésentable, et de l'impensable, offre l'espoir d'un retour à l'indistinction première, elle promet de feindre l'oubli de ce traumatisme inoubliable. Le passé de nos origines est appelé à resurgir dans l'expérience de la sublimation esthétique d'un présent repensé.

## 21. Le désir d'improvisation

Plus que de musique, c'est de musicalité dont il aura été question jusqu'à présent. S'il est possible de vivre sans musique, personne ne peut éviter l'expérience de la musicalité, depuis la vie fœtale jusqu'aux paroles les plus froides. Chacun éprouve une pulsion invocante, mais nous n'y sommes pas tous pareillement sensibles. Et ces différences influent sans aucun doute sur les postures adoptées face à la musique – l'indifférence, l'exaspération, la lassitude, la passion, le plaisir ; la pratique, l'écoute, l'évitement, la surdité ; tout cela en même temps, tout cela cumulé dans le temps, ou articulé plus spécifiquement. Évidemment, le hasard et les déterminismes sociologiques contribuent aussi à fonder la relation de chacun à la musique, de même qu'une marge de choix souverain est toujours envisageable. Mais cela n'amointrit en rien l'importance évidente de la pulsion invocante, et surtout de ses premiers temps, dans la constitution d'un certain rapport à la musique.

*L'infans* est celui qui n'a pas encore accès à la parole. Il est comme sidéré par la voix archaïque qui l'empêche de parler. Parfois, cet état de mutisme, plus ou moins prononcé, plus ou moins symbolique, peut perdurer et devenir pathologique. Ce déséquilibre concerne des

---

<sup>250</sup>DIDIER-WEILL (1998a), p. 126.

<sup>251</sup>QUIGNARD (1996), p. 67.

personnes soumises à l'appel inconditionnel de l'autre ou ayant manqué de cet appel. L'hypothèse suivante en découle : la pulsion invocante est d'autant plus prégnante qu'elle a été mal vécue à son origine. Que ce soit par excès ou insuffisance de l'appel de l'autre, un processus d'individuation compliqué et douloureux rend d'autant plus vitale la nécessité de donner de la voix. Inversement, la pulsion invocante peut aisément se faire discrète, à la condition de s'être tranquillement constituée. La cure psychanalytique cherchera à aider le patient mutique à se découvrir soi-même appelant, c'est-à-dire désirant. La pratique de la musique trouve ici une motivation : elle agit comme cure inconsciente. La musique permet alors le rétablissement vital d'un déséquilibre premier – comme s'il était possible de revivre différemment nos premiers temps, c'est-à-dire aussi d'oublier les carences ou l'oppression que nous y avons connues. Elle peut aider à couvrir cette voix omniprésente, à combler un vide de l'autre, et surtout à s'exprimer malgré tout. Un besoin de reconnaissance aussi imposant que celui qui motive à monter sur scène ne relève-t-il pas d'un *déraillement* initial du processus de la pulsion invocante ? N'en va-t-il pas de même, d'ailleurs, pour son antipode, l'irrésistible désir de se dire ?

La danse partage certainement ces déterminations avec la musique, tant ces deux pratiques, aujourd'hui et ici disjointes, sont en réalité irréductiblement liées : elles sont nées ensemble, le sujet les découvre ensemble, et elles restent ensemble même lorsque cela n'est pas voulu (toute musique crée un mouvement en nous, même lorsque nous sommes étrangement assis et immobiles pour l'écouter ; toute danse, même silencieuse, nous fait entendre sa musique<sup>252</sup>.)

Monter sur scène, c'est vouloir se montrer, se faire voir. Monter sur scène pour faire de la musique, c'est aussi vouloir se faire entendre. Monter sur scène pour *improviser* de la musique, c'est finalement vouloir se découvrir. Pourquoi la pulsion invocante concernerait-elle plus particulièrement l'improvisation ? D'abord, quand sont espérées de nouvelles origines, il n'est pas concevable de vouloir prévoir ce qu'elles seront. Anticiper son commencement est proprement paradoxal, à moins de le confondre avec une simple réforme. De plus, s'il y a une musicalité dans le langage, il existe également des langages dans la musique. Le son qui précède le langage, précède aussi les langages musicaux. L'improvisation n'en est pas exempte, mais *veut* s'en émanciper – l'émancipation d'un

---

<sup>252</sup>Il est plus délicat, mais cela mériterait de trop amples développements, de poser ces questions à l'ensemble des arts du spectacle, et particulièrement à ceux qui portent le langage sur scène. En tout cas, et malgré toutes les nuances possibles, ils ne semblent pas étrangers à ces considérations.

langage n'est pas nécessairement sa destruction ; cette dernière, au contraire, reste définie par ce rapport. Dans l'improvisation particulièrement, ce n'est pas la langue mais la parole qui importe – la voix.

Improviser, c'est aussi adopter une posture existentielle sans masque ni médiateurs. L'improvisation musicale cohabite mal avec la fiction. L'improvisateur non seulement exprime sa propre parole, et non celle d'un autre, mais il se donne lui-même à découvrir, physiquement et parfois malgré lui. La volonté d'authenticité à soi-même est garante de l'inclination à espérer un retour aux premiers temps. Et l'improvisation laisse grande ouverte la porte sur l'inconscient vers laquelle guide la pulsion invocante. De la même manière que le rêve est comme une mise en scène de l'inconscient, l'improvisation peut exprimer une certaine *vérité* du sujet de l'inconscient, dans une expérience similaire à celle de la parole pleine. L'improvisateur espère découvrir la voix réelle cachée derrière sa parole, il espère pouvoir éprouver l'indistinction et l'immédiateté. Alors, il vivrait effectivement dans une continuité avec le monde et les autres, comme l'*infans*, le souvenir de l'oubli en plus. L'expérience réelle de plénitude que l'improvisation promet représente l'assouvissement *feint* de la pulsion invocante : s'il y a bien une levée du symbolique qui permet la connaissance réelle d'un brouillage des limites de l'identité, l'oubli fondateur reste constituant de la subjectivité, même quand celle-ci joue son absence. Feindre l'oubli de l'oubli est un processus de *dé-subjectivation* qui pourtant porte la trace de l'individuation : c'est en tant que lion qu'on peut croire redevenir enfant<sup>253</sup>. La pulsion invocante fait donc naître, sans aucun doute, le désir d'improvisation encore davantage que tout désir musical.

Bien sûr, l'espoir d'immédiateté n'est pas seul à jeter le musicien à l'eau. Il peut s'avérer nécessaire, pour celui-ci, de refuser d'entendre cet appel des origines. Donner de la voix, ce peut être un moyen de couvrir une voix obsédante, comme d'accéder à une expérience précédant l'irruption de cette voix. Face au danger que représente l'appel du chant séducteur des sirènes, certains, comme Ulysse, se bouchent les oreilles, d'autres, comme Orphée, préfèrent couvrir de leur propre chant l'irrésistible injonction. Il existe donc un chant protecteur, une musique rassurante en ce qu'elle révoque ses propres potentialités risquées et couvre toute autre irruption musicale, et une musique qui convoque, comme celle des sirènes, en promettant l'expérience renouvelée des temps archaïques.

---

<sup>253</sup>Allusion aux trois métamorphoses nietzschéennes du chameau, du lion et de l'enfant. Voir chapitre « l'affirmation souveraine ».

Le musicien est parfois comme un adulte qui continue de chanter dans le noir pour ne pas avoir peur, qui se met à siffler une *ritournelle*<sup>254</sup> pour se rappeler à lui-même ou fredonne un air pour se donner confiance et assurance, pour affirmer sa présence. La musique nous permet de *gueuler* notre besoin de reconnaissance en couvrant la voix maternelle. Le chant est ici un « dompte-voix<sup>255</sup> » comme le tableau est un « dompte-regard<sup>256</sup> » ; il est révocation de la voix.

Deux caractères musicaux cohabitent en toute musique, déterminés par différentes motivations : le caractère langagier de la musique inscrit le sujet dans la finitude du monde et de lui-même, il subit le déroulement du temps social ; le caractère invocant de la musique questionne la dimension subjective de notre identité, pouvant aller jusqu'à proposer l'expérience d'un temps suspendu, d'un idéal d'indistinction. Ces deux faces de la création sonore s'équilibrent et se complètent. L'invocation d'Orphée prend la forme d'un refus d'entendre l'appel des sirènes, d'une nécessité de chanter pour ne plus entendre. Une parole n'aurait jamais pu rivaliser de la sorte, et couvrir ce chant. Le langage de sa musique est celui qui peut être reconnu par les marins. Mieux que tout discours, la musique d'Orphée raisonne et discipline les rameurs, à qui elle impose son tempo. Les sirènes jouent une musique qui semble ne pas encore connaître le langage, et qui appelle à la dissolution du sujet. Sûrement, les sirènes ne jouent pas sans cesse mais *dès le moment* où le bateau apparaît. Elles s'adressent à ces marins, elles veulent les séduire. Leur langage, aussi merveilleux soit-il, se doit d'être non seulement reconnu mais adoré par eux ; il n'y a pas d'envoûtement possible si celui qui écoute ne reconnaît pas là une musique. Puis, Orphée tente de les couvrir : un temps partagé ressurgit, dévoilant ainsi la limitation du pouvoir des sirènes. *L'équilibre* propre à Orphée penche clairement du côté du caractère langagier de la musique, alors que les sirènes favorisent son caractère invocant.

L'improvisation ne peut que se soumettre à ce clivage, puisqu'il fonde toute musique, mais, en puissance, elle possède surtout le pouvoir de convocation ; l'improvisateur ressemble davantage à ces sirènes qu'au tambourinier de galère. Elle peut même être considérée comme la pratique qui, avec le plus de vigueur, rappelle à la musique sa capacité subversive. Tout ce

---

<sup>254</sup>DELEUZE, GUATTARI (1980), p. 368 et 382-383.

<sup>255</sup>VIVES (2008), [en ligne].

<sup>256</sup>LACAN (1990), p. 97.

que promet l'improvisation idéale est clairement orienté vers ce temps mythique d'avant la Loi ; elle cherche à faire entendre la voix constitutive du sujet de l'inconscient.

À ces deux caractères, langagier et invocant, correspondent deux temporalités. L'indistinction originelle s'inscrit dans l'expérience d'un temps continu, oubliée par la représentation d'un temps discontinu, calquée sur l'appréhension spatiale. L'idée d'improvisation bouscule cette dernière vision, perfectionniste en ce qu'elle voudrait s'émanciper de l'impensable du temps. Quoi mieux que l'improvisation soutient ce mouvement affirmant l'incontrôlable ? Ou, plutôt, n'est-ce pas ce mouvement affirmant l'incontrôlable qui soutient le désir d'improviser ? Si le temps est maîtrisable, il est possible de tout savoir. La pulsion, qui est elle-même un flux continu, rappelle au contraire les limites de l'entendement, dans la promesse d'une expérience pré-langagière qui, littéralement, se noie dans un temps in(dé)finissable. Ce temps est d'ailleurs irrémédiable : une fois que le plongeur s'élanche dans le vide, aucun retour n'est possible, une fois qu'un son apparaît en nous, rien ne pourrait l'effacer ni le changer. Il est impossible de revenir de l'île aux sirènes, car nous ne serons jamais le même qu'avant d'avoir sauté. L'improvisation est cette *précipitation* inscrite dans le temps continu de la chute, elle est comme cette pierre qui, une fois lancée, suit une course inéluctable. « L'occasion manquée ne se retrouve jamais<sup>257</sup>. » Une fois élançé dans ce temps irréversible, l'improvisateur « ne peut pas ne pas parvenir là où il aurait pu ne pas aller<sup>258</sup>. » Agir, c'est seulement *commencer* ; le reste, c'est le temps.

## 22. L'altérité

La découverte de l'altérité est au fondement de la pulsion invocante. L'autre apparaît en appelant, et c'est en lui répondant que le vivant se constitue en sujet. Le sujet naît dans le clivage, et la douleur de reconnaître que « *je* est un autre<sup>259</sup> ». L'improvisation musicale espère combler cette brisure, en assumant que l'autre en moi est aussi moi. Elle représente et tend également vers une altérité radicale, dangereuse et fascinante. Il n'est pas question ici du rapport à l'autre dans l'espace de la sociabilité, qui sera abordé dans la partie suivante, mais bien de l'altérité vécue par un individu : non pas l'autre auditeur, ou musicien, mais l'autre qui est en soi.

---

<sup>257</sup>THOREAU (2003), p. 14.

<sup>258</sup>SÉNÈQUE (1998), p. 8.

<sup>259</sup>RIMBAUD (1998), p. 261.

## 22.1 L'autre divin

L'autre ultime prend la figure d'un dieu : parfait, infini, omniscient et insaisissable, il est l'altérité idéale du désir. Quand l'appel impersonnel est un vertige, il est rassurant de se dire : *c'est toi seigneur qui nous appelles*. Si la pulsion invocante semble aussi fonder le désir de religiosité, il est nécessaire de veiller à ne pas confondre, déjà, musique et sacré, mais surtout à ne pas inverser ce processus en estimant que la pulsion invocante provient d'un appel divin. La foi, même induite, ne peut soutenir la scientificité d'un raisonnement ; elle a son propre champ, imaginaire, qui ne peut être qu'ailleurs.

Une prière est l'expression d'un désir d'être entendu. La demande s'adresse à l'autre *dont on attend une réponse*, alors que l'invocation est seulement la supposition qu'une altérité peut advenir, elle n'implique aucune réaction. Et en effet, l'idée de dieu représente bien cet autre imaginaire, à qui on ne demande que d'écouter. L'idée de dieu est celle d'un autre non contraint, seul capable d'entendre tout le monde en même temps. Logiquement, l'ineffable musical s'est, pendant longtemps, exclusivement inscrit dans cette transcendance : médiation entre l'idée de dieu et les hommes, la musique parlait autant à cet idéal divin qu'elle ne parlait *de* lui, voire qu'il ne parlait *en* elle.

L'improvisation serait-elle, alors, une forme de prière ? Mais si on décèle dans l'homme des structures idéologiques construites par l'histoire, comme ces mythes et légendes *dont l'idée de dieu fait partie*, est-il pour autant nécessaire de reprendre les mêmes structures, le même vocabulaire et ses représentations, pour les expliquer ? La psychanalyse, notamment, ne se cantonne-t-elle pas dans ce cas à de la paraphrase, ou, pire, n'ancre-t-elle pas encore davantage ces constructions historiques et culturelles au plus profond de chacun ? C'est en tout cas ce qui fait dire à Deleuze ou Foucault<sup>260</sup> que le psychanalyste ressemble à un prêtre contemporain, et la cure à une confession, un *aveu* – autre analogie possible avec l'improvisation. La figure de la sirène, également, trouve sûrement ici sa limite : elle est davantage la représentation d'une appréhension spécifique de la musique, que celle d'une réalité musicale généralisable. Peut-elle seulement prétendre parler au-delà de la culture grecque de l'antiquité ? Par conséquent, jusqu'à quel point la pulsion invocante ne concerne que la musique ou la psychanalyse occidentales ? Comme toute expression, elle semble signifier, davantage que ce qu'elle formule, les représentations constitutives de celui qui la

---

<sup>260</sup>Sur l'aveu : FOUCAULT (2009), p. 78-80. Sur la figure du prêtre : DELEUZE (2010b), p. 126-132.

formule. Où apparaît finalement l'altérité irréductible des sujets entre eux, que l'idée de dieu dissimulait dans une égalité parfaite face au père ultime.

## 22.2 L'altérité de l'intime, la quête de soi, la quête du sens

Lacan dit de la pulsion invocante qu'elle est « la plus proche de l'expérience de l'inconscient<sup>261</sup> » car elle confronte directement le sujet à sa propre altérité, qu'il ne connaît pas mais dont il entend l'appel. L'improvisateur cherche à suspendre sa conscience de sujet, pour faire advenir ce qu'il est sans le savoir. Il se découvre autre, en assumant la part inconsciente de son expression. Ainsi, l'improvisation dansée ou musicale constitue l'expérience de création la plus proche de celle de l'inconscient.

Cette ouverture sur l'inconscient n'est pas une volonté de non-sens : elle manifeste le désir de retrouver, dans le son, le sens de la continuité. Si la suspension des significations est bien espérée, ce n'est que pour mieux découvrir un sens qui dépasse le langage, un sens plein qui donne à l'existence une saveur nouvelle – un sens qui comble le gouffre de l'intime altérité. Le non-sens, aussi réel soit-il, ne dessinera jamais un monde nouveau ; au contraire, il détruit. Le besoin de consolation<sup>262</sup>, qui assiège l'individu apercevant le non-sens derrière le manque des significations, loin d'être rassasié par la découverte de ce sens nouveau, s'évapore à son contact. Il n'a alors plus lieu d'être : la joie ne console pas la tristesse, elle la nie, puis l'oublie. Pourtant, cette question de Didier-Weill semble sonner juste : « Quand il n'y a plus rien à espérer du sens, le son ne se révèle-t-il pas comme le dernier recours par lequel peut s'invoquer *l'inespéré*<sup>263</sup> ? » Nous formulerions plutôt la question ainsi : *quand il n'y a plus rien à espérer des significations, le son ne se révèle-t-il pas comme le dernier recours par lequel peut s'invoquer un sens inespéré ?*

La pulsion invocante est une quête de sens. Il n'existe aucun sens pour l'*infans*, car son monde ne le distingue pas encore du son. Avec le langage, qui change l'instinct en pulsion et associe irrémédiablement l'existence à la signifiante, les significations voilent le sens, qui s'est pourtant fondé avec elles. La signification est ce qui est « déjà entendu<sup>264</sup> ». La pulsion invocante tend à la suspendre pour libérer l'inouï et faire apparaître un sens indicible et

---

<sup>261</sup>LACAN (1990), p. 96.

<sup>262</sup>DAGERMAN (1993).

<sup>263</sup>DIDER-WEILL (1998), p. 73.

<sup>264</sup>CHARMOILLES (2003), [en ligne].

premier, indissociable du son. « Alors que la voix en tant que telle disparaît derrière la signification dans l'acte de parole – "qu'on dise reste oublié derrière ce qui se dit dans ce qui s'entend" –, chez la sirène elle occupe le devant de la scène se faisant pure matérialité sonore<sup>265</sup>. » Le sens est à cette surface, dans la matérialité de la voix ou de l'écriture, perceptible par le refoulement des profondeurs de la signification<sup>266</sup>.

### 22.3 L'altérité jusqu'à la mort

Que représente ici, finalement, la figure de la sirène : la pulsion, l'homme qui s'y soumet, la musique qui la soutient, l'invocation elle-même ? Son chant est invocation musicale, il crée, chez celui qui l'entend, cette pulsion mortifère dont se sont méfiés les héros légendaires. La sirène n'est donc rien de tout cela : elle est l'altérité radicale vers laquelle tend la pulsion invocante. Le mot *seirèn* dérive de *ser*, lier (et rejoint par là *religare*, l'étymologie du terme *religion*). La sirène, en tant que monde espéré de l'indistinction renouvelée, lie en effet de deux manières : elle lie ce qui est séparé, tout ce qui est séparé, afin de restaurer la continuité primordiale dans laquelle les limites entre le monde, moi et les autres n'existent pas encore. En cela, elle rejoint le sens, qui est lien également, en oubliant les césures de la signification et la scansion du langage. Mais la sirène nous lie également à la pulsion invocante, nous lui sommes irrémédiablement soumis (c'est notamment par ce lien que la musique impose l'obéissance<sup>267</sup>) ; dès lors que le sujet vient au monde, il n'aura de cesse d'espérer en sortir, pour connaître de nouveau ce monde plein et non encore subjectivé. Ce que nous entendons dans le chant des sirènes, c'est la voix de notre mère, non distinguée de la nôtre. Et nous imaginons cette île, pour toujours, *comme* le lieu originare.

Quand Boutès plonge, il sort de ce monde, il éprouve ses propres limites<sup>268</sup>. Le territoire de l'être humain est la terre ; la sirène est, dans la tradition antique, mi-oiseau et, plus tard, mi-poisson : son territoire est tout ce qui n'est pas la terre. La terre est solide comme une rationalité, le liquide coule, fuit, se mélange, le gazeux brasse et s'immisce. La sirène appartient au monde de l'irrationnel, insaisissable et indistinct. Elle se situe en dehors de la

<sup>265</sup>VIVES (2008), [en ligne]. La citation est de LACAN.

<sup>266</sup>DELEUZE (1969), p. 21-30. Dès lors, l'opposition fondamentale entre le son et sens, notamment telle qu'elle est décrite par Levi-Strauss, appelle à être discutée. Voir le chapitre « méduser les significations, incorporer le sens ».

<sup>267</sup>*Obéir* vient du latin *audire* (*obeaudire*), ouïr, entendre. « Ouïr, c'est obéir [...] L'audition est une obéissance [...] Entendre, c'est être touché à distance. » Quignard (1996), p. 108. Bien sûr, l'obéissance n'est pas de même nature lorsqu'elle concerne l'écoute d'une improvisation qui s'ancre dans la situation, qui s'y adapte en la modifiant, ou celle d'une interprétation *fermée*, qui cherche à éviter l'imprévu en transportant l'auditeur dans un lieu déjà pensé et un temps prédéfini.

<sup>268</sup>Voir chapitre « rivages ».

conscience, dans ce lieu impensable de l'inconscient – ces mythes intéressent d'ailleurs justement en ce qu'ils imagent et ancrent dans le langage des représentations (inconscientes) de l'inconscient d'une culture. Elle rappelle à l'homme son animalité, elle est un monstre séducteur. Sa moitié humaine est féminine, altérité par excellence, l'autre de la domination masculine propre à notre culture – n'est-ce pas d'ailleurs à ce lieu que Lacan parle de jouissance féminine ? Enfin, succomber au chant des sirènes, c'est accepter sa propre mort, limite radicale de l'existence.

Mais qu'est-ce que cette mort – et, en effet, Boutès meurt après avoir plongé – que nous promettent les sirènes ? C'est que ces récits légendaires sont toujours l'œuvre de personnes n'ayant jamais sauté ; on ne parle des sirènes au mieux que depuis le pont du bateau puisque le monde de la sirène est aussi le monde d'avant le langage. La mort qui attend celui qui ose plonger est avant tout la projection, dans le récit, de la peur de celui qui raconte, face au risque de l'inconnu, ainsi que la mise en garde de la société contre son péril – si cette mort est dangereuse pour celui qui saute, elle l'est aussi, et peut-être surtout, pour la cohésion de la société des marins, sur ce bateau. Peut-être, l'érotisme des sirènes appelle-t-il également à la mort comme représentation de l'orgasme ? Mais la fin de Boutès évoque surtout et plus généralement la disparition du sujet, c'est-à-dire l'abolition de lui-même par lui-même, par ce désir de l'autre se réalisant dans une expérience de continuité. La loi de la sociabilité, instituée dans l'oubli fondateur, permet au désir de perdurer. C'est en ce sens que cette voix, qui promet une jouissance et espère l'archaïque d'avant le langage, est donc également mortifère. Il faut mourir pour renaître. Alors, nous imaginons plutôt Boutès, qui n'est plus Boutès, chanter et danser avec les sirènes.

L'injonction surmoïque pousse le sujet à s'abolir dans la jouissance. Le moi peut agir contre lui-même, avec violence. Le sujet qui cherche à redevenir ce qu'il était avant d'être sujet, espère aussi pouvoir abolir les significations, puisque *rien n'aura déjà été entendu*. Cette dé-subjectivation comporte le risque de sombrer irrémédiablement dans la folie, mort d'une identité qui ne renaît pas. Mais, par le débordement de la subjectivité, il est possible d'entendre un sens inouï. C'est en cela qu'une telle jouissance est « j'ouïe-sens<sup>269</sup> ».

---

<sup>269</sup>LACAN (2005).

## 23. Se reconnaître en devenir

Pour se découvrir ainsi, il faut s'oublier, et se souvenir pour se reconnaître. Ne plus douter de son identité porte toujours le risque de l'extraire du temps de la vie, d'en faire un tableau qui, très vite, ne correspondra qu'à du passé : de transformer un flux en image. Le moi se fonde sur une « fonction de méconnaissance<sup>270</sup> ». En la refoulant, le sujet se perdrait dans l'idéal du moi et confondrait *ce que j'aimerais être* avec *ce que j'ai cru être*, qui est le moi idéal en tant que sujet se percevant comme idéalisé. S'oublier, au contraire, consiste à mettre de côté toutes les images auxquelles le moi s'identifiait, et à reconsidérer l'idéal du moi sur les bases du moi idéal.

L'improvisation offre l'opportunité à l'improvisateur d'oublier ce qu'il croyait être et de s'inscrire dans le temps comme corps vierge. Mais cette amnésie, la mort de Boutès, ne dure pas : c'est en se rappelant l'identité qui précédait l'événement d'une nouvelle découverte de soi qu'il est possible de se *re-connaître* en tant que même ayant changé. Le moi qui peut se découvrir dans le temps court de l'improvisation est ensuite reconnu comme un nouveau visage du moi idéal, inscrit dans le temps long de l'identité. Le souvenir de la continuité du sujet s'articule à l'irruption du nouveau, né de l'oubli : le processus de reconnaissance de soi assure à l'identité son devenir.

Le devenir d'un individu n'est pas la simple rénovation de son apparence, autour du noyau inamovible d'une identité inaltérable. L'identité ne possède pas deux faces hermétiques, l'une figée une fois pour toutes, l'autre en perpétuel mouvement. L'identité en devenir se réactualise à chaque fois dans son entièreté, de la même manière que l'ensemble est à chaque fois perpétué. La mémoire permet la continuité d'une chose en perpétuelle évolution. Elle ne s'occupe pas uniquement de faire perdurer *l'essentiel*, en ignorant les contingences ; c'est l'assimilation permanente du changement qui constitue la continuité.

La mémoire collective d'une société semble, sur ce point, fonctionner de la même manière. Une posture rigide, visant à conserver ce qui est considéré comme l'essence d'une culture, briserait la continuité de la société dans une opposition entre un passé imaginaire, et réifié, et le présent perturbateur. La mémoire collective, au contraire, nécessite d'être reconnue

---

<sup>270</sup>LACAN (1999), p. 290.

comme affirmation de ce qu'est une société contemporaine en tant que porteuse d'un passé. La continuité de son histoire repose sur l'assimilation des événements bouleversants.

L'identité s'institue et se révèle selon la manière d'assimiler du nouveau, et selon la nature de ce qui est assimilé ou rejeté. Un processus de sélection propre à chacun distingue les événements bouleversants des nouveautés insignifiantes. La mémoire assure la continuité d'une identité en devenir car elle détermine ce processus de sélection, en fonction de l'histoire individuelle qui, jusque-là, a constitué cette identité. Elle n'est pas un stockage d'informations, mais l'habitude dynamique d'un certain geste de ré-actualisation. Un individu crispé sur une définition de soi arrêtée est en réalité en train de perdre la mémoire vive qui lui a permis de se voir ainsi dans le passé ; il se ressemble au contraire de moins en moins, son identité s'étiole. De la même manière, si une idée arrêtée perd de sa justesse au fil des refus de son actualisation, c'est qu'elle n'est plus vécue par une mémoire vive, mais conservée par une mémoire cumulative. L'improvisation, en instituant à chaque fois cette reconnaissance de soi, offre à l'identité une certaine justesse dynamique.

## 24. Le complexe d'identité

La posture d'un improvisateur est animée de forces psychiques. Ces *modalités*<sup>271</sup> sont des pressions inconscientes faisant partie des qualités internes d'une posture d'énonciation – ici musicale et improvisée. Elles orientent et dirigent l'énonciation, souvent malgré les intentions de l'énonciateur. En tant que forces directives, les modalités renvoient à des instances psychiques, comme le Moi, le Soi et leurs déclinaisons, selon les termes de la sémiotique existentielle d'Eero Tarasti.

Que ce soit dans le temps long de l'existence comme dans le temps court de l'improvisation, une posture est avant tout un certain équilibre entre les modalités du *vouloir* et du *devoir*. Le vouloir est le réel de l'identité singulière, son désir<sup>272</sup>. Il s'oppose au réel de l'identité

---

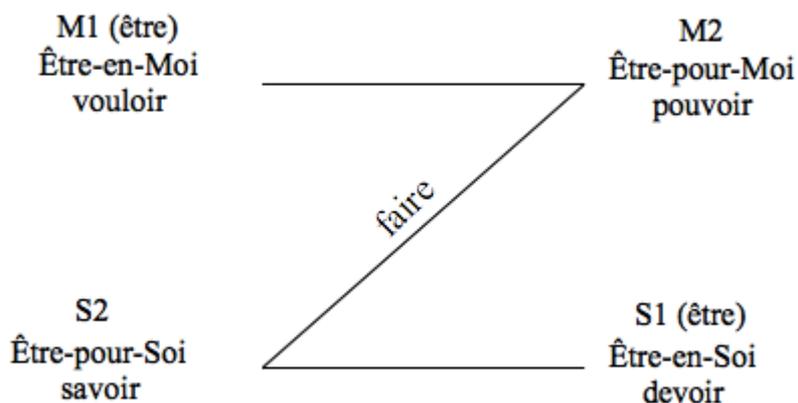
<sup>271</sup>Tarasti reprend à Greimas cette notion, notamment pour l'appliquer à la musique. Pour lui, les modalités « peuvent faire partie des qualités internes de la musique elle-même, ou bien être activées « de l'extérieur », par la façon dont on la joue. » TARASTI (2006), p. 27-28. L'idée de modalité est pour nous quelque peu différente puisque nous ne l'utilisons pas pour analyser un énoncé mais pour comprendre une énonciation. Pour cela, elles ne sont pas ici « activées de l'extérieur ». C'est également Tarasti qui figure l'identité en Z, telle qu'elle apparaît plus loin.

<sup>272</sup>Le vouloir en tant que modalité ne doit pas être confondu avec l'idée de vouloir tel que nous la mobilisons par la suite, et qui désigne une volonté consciente. Au contraire, ici, le vouloir est ce qui nous travaille inconsciemment.

collective du sujet, représenté par la modalité du devoir – qui renvoie, dans la terminologie psychanalytique, au pouvoir en tant que résistance réelle dans sa dimension collective, à ne pas confondre avec la modalité du *pouvoir* qui désigne la capacité d'un individu. L'échange symbolique prenant en charge cette confrontation se cristallise dans l'opposition entre les modalités du pouvoir et du *savoir*.

La tension entre vouloir et devoir représente l'épreuve<sup>273</sup>, par le sujet, de la dialectique fondamentale articulant le singulier au collectif. Son identité articule une instance singulière et une instance collective<sup>274</sup>. Elle est à la fois un Moi dans sa singularité et un Soi en ce qu'elle véhicule et fait vivre du collectif. Le Moi comme le Soi peuvent également se scinder : le Moi primaire du corps (M1) représente le réel irréductible de l'identité (qui correspond à la modalité du vouloir), séparable du Moi instituant symboliquement sa distinction (M2), attaché à la modalité du pouvoir. L'ensemble des représentations qui caractérisent les appartenances de l'individu forme le Soi du devoir (S1), et peut se différencier du Soi figurant le sujet socialement constitué (S2), et se rapportant finalement à la modalité du savoir. Notre devenir est une forme d'errance dans l'ensemble ainsi constitué.

Figure 1. Identité et modalités en Z, selon Tarasti



<sup>273</sup>La notion d'épreuve s'entend ici simplement comme le fait d'éprouver. HÉNAULT (1994).

<sup>274</sup>L'identité est une forme de médiation instituant une dialectique entre le singulier et le collectif. LAMIZET (2002), p. 43.

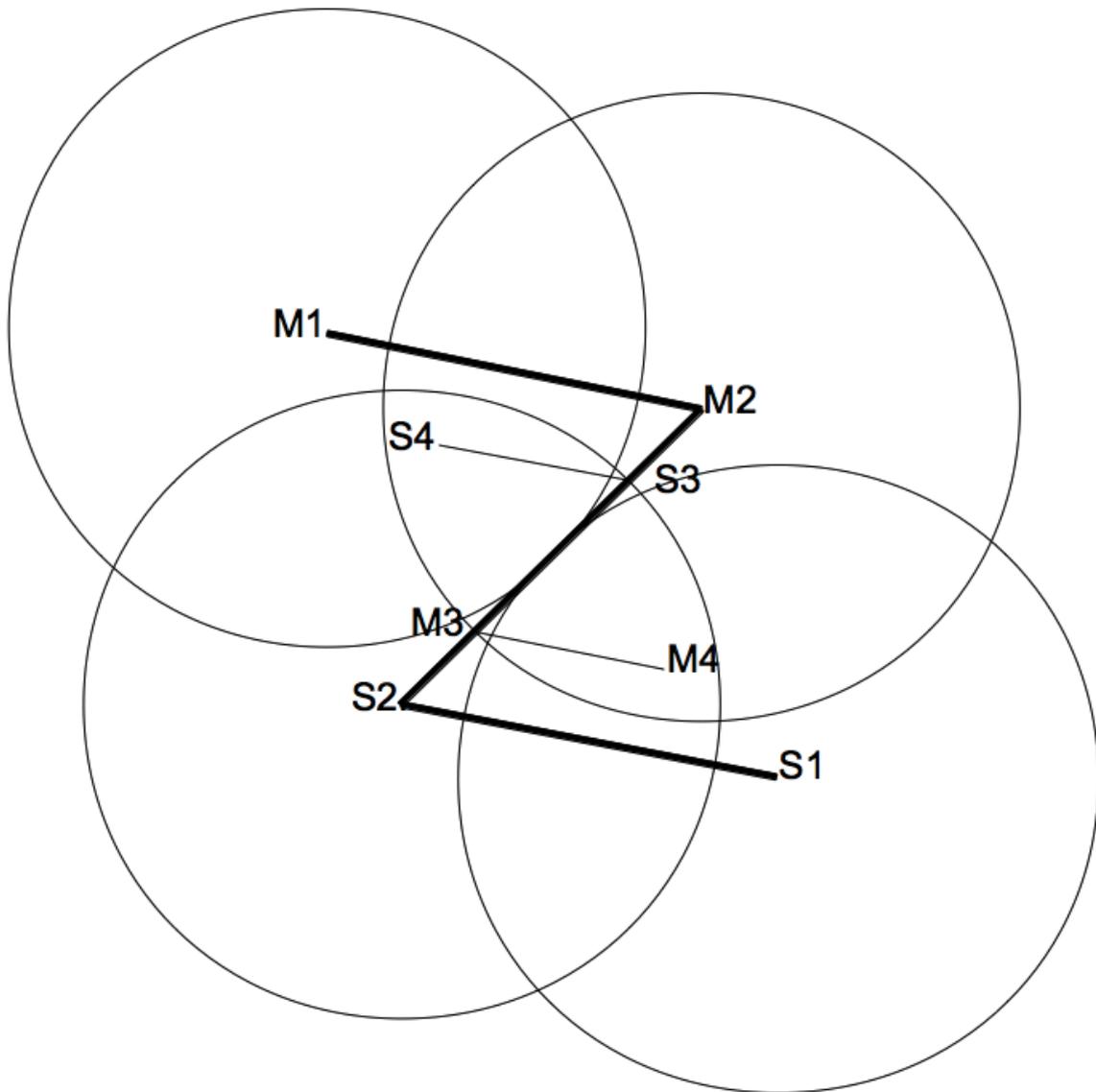
Deux modalités fondamentales surplombent ce complexe : l'*être* marque un état, le *faire* est ce qui fait agir – il s'agit bien d'un processus psychique, et non de l'action elle-même. La modalité de l'être relève de la nécessité, elle est de l'ordre du réel ; elle renvoie à l'être-en-Moi du vouloir et à l'être-en-Soi du devoir. Le désir d'un individu, par exemple, ne peut pas ne pas être. Mais le désir, qui perdure et constitue la continuité d'une singularité dans le temps, est aussi ce qui met en mouvement, ce qui fait agir dans la spécificité d'un instant unique. La modalité du faire se rapporte à la conscience de soi, au moi idéal et distancié figuré par l'être-pour-Moi du pouvoir et l'être-pour-Soi du savoir ; elle s'inscrit quant à elle dans le symbolique et l'imaginaire lacaniens : un improvisateur est capable de jouer ce qu'il est avant tout capable d'imaginer pouvoir jouer. Le devenir de l'identité articule le faire et l'être en tant que modalités : l'être détermine le faire tout en se réalisant et se découvrant en lui, le faire constitue et actualise l'être. Le devenir est une tension entre un vouloir-être et un devoir-faire.

Toutes ces modalités, bien sûr, n'agissent pas successivement, mais ensemble : le Soi, qui rend la communication possible, ne peut être exprimé que conjointement au Moi, qui rend toute communication fondamentalement incompréhensible. Une identité se singularise justement en exprimant cet équilibre qui lui est spécifique : elle se distingue *dans* des appartenances. Les quatre pôles précédemment dessinés sont donc à envisager comme le centre de sphères qui s'entrecoupent, et non comme des points fixes et séparés. Ces quatre centres apparaissent désormais comme des idéaux, puisqu'ils sont isolés de leurs sphères voisines. Pour cela, nous situons différemment M1 et S4, par exemple, car l'un est un Moi pur et l'autre un Soi englobé dans le Moi, c'est-à-dire déjà un équilibre. En réalité, une identité ne peut donc évoluer que dans l'ovale central de ce nouveau schéma<sup>275</sup>.

---

<sup>275</sup>Les sphères M1 et S1 ne peuvent pas se croiser, car elles représentent les deux facettes irréductiblement séparées du réel : le désir de la singularité et le pouvoir du collectif. C'est justement parce qu'elles ne peuvent pas entrer directement en contact que l'identité symbolique se situe entre leurs intermédiaires, c'est-à-dire entre M2 et S2.

Figure 2. Le complexe d'identité



Une identité n'est pas représentable, dans cette image, par un point fixe mais par un parcours : la visualisation d'une structure de l'identité ne doit pas omettre le temps de l'existence – de toute façon, et si nous nous contentons d'abord de l'inscription du temps dans un espace, le temps de la pensée bousculera nécessairement l'espace de cette représentation

provisoire. Deux trajets fondamentaux marquent l'ensemble des postures possibles : le parcours existentiel va de M1 à M4, et le parcours structural de S1 à S4<sup>276</sup>.

Finalement, il faut aussi imaginer l'axe Z comme un élastique, car les distances elles-mêmes, au sein de cette figuration, sont mouvantes. S'aventurer vers les extrêmes du Soï comme du Moi tend l'ensemble du complexe d'identité, jusqu'à ce que l'élastique casse à trop insister – c'est-à-dire jusqu'à ce que l'identité s'effondre dans la folie –, à moins qu'un certain relâchement ramène le sujet à une posture plus *détendue*, c'est-à-dire plus proche de l'articulation entre savoir et pouvoir. Mais cette détente a le réel comme limite : de la même manière que l'élastique détendu finit par se stabiliser dans une forme lâche, le vouloir et le devoir ne peuvent pas se confondre, ils gardent toujours une certaine distance limite – le contraire serait synonyme de disparition.

L'identité est traversée par un double mouvement, fondamental, nécessaire et permanent : s'inscrire dans une communauté et, dans le même temps, se distinguer de l'ensemble de ses membres. Cette articulation opère à différentes échelles, comme dans un groupe de musique, un corps de métier, dans la famille même, au sein d'une nation ou d'une communauté religieuse. Un individu n'appartient jamais à un seul groupe – c'est d'ailleurs pour lui un des moyens d'être unique – et ces multiples appartenances sont parfois contradictoires. L'identité collective du sujet permet l'acquisition du langage, et la communication, alors que son identité singulière, et surtout son désir qui le distingue irrémédiablement, insuffle dans ces échanges une part incompressible d'incompréhension, le manque propre au langage. En cela, le désir crée le manque.

L'opposition du singulier et du collectif est véritablement une confrontation, qu'il s'agisse des tiraillements que connaît une identité individuelle ou du rapport conflictuel qui ne peut que s'instaurer entre un sujet et ses communautés. De plus, cet affrontement permanent est déséquilibré : l'identité collective n'est pas scindée, elle ne connaît rien des considérations individuelles et n'a besoin, pour exister, de personne en particulier, seulement d'un lien. Au contraire, l'identité individuelle, assimilant déjà en elle-même des caractères du collectif, a besoin d'être reconnue pour se constituer. Alors, dans les relations sociales qui confrontent, disons, un improvisateur et le monde de la musique, le collectif est largement contraignant –

---

<sup>276</sup>Sur la distinction entre existence et structure, voir chapitre « reconnaissance structurale et devenir existentiel ».

la contrainte sociale, c'est aussi toute ma culture, toute la richesse de l'acquis : il ne faudrait surtout pas comprendre cette opposition comme l'image d'un bon individu se défendant d'une mauvaise communauté ; elle est systémique et nécessaire.

Le désir dénoue les liens de la communauté. C'est en cela qu'il représente une subversion, dangereuse pour la collectivité. L'expression d'une appartenance, au contraire, renforce et pérennise l'identité collective. Même s'il lui arrive parfois d'être relativement secouée par l'irruption d'un puissant désir, l'identité d'une collectivité telle que celles des musiciens ou des chercheurs se nourrit principalement de ce qui les rassemble, dans l'identité de chacun de ses membres. Et il est tout aussi logique que l'expression singulière d'un désir soit si difficile à présenter ou à comprendre, puisqu'il met en danger la pérennité d'un lien : il faut beaucoup d'effort pour avancer contre un tel vent.

Un collectif se constitue autant en rassemblant qu'en divisant ; toute définition d'une appartenance est aussi celle d'une exclusion. Une compréhension relative est d'abord nécessaire à la distinction, car sans le respect d'un minimum de convention, l'identité est jetée à la folie. La maîtrise de soi vise, par autocensure, à empêcher l'identité de se trahir, à éviter l'exclusion. Ce contrôle se vit également comme une tendance à se réfléchir, à rester *présent* : la présence est une pulsion, elle possède comme une force d'attraction relativement à toute immédiateté vécue, d'une part, et à toute absence dans l'imaginaire, d'autre part. L'une comme l'autre ne durent pas. Si la pratique sociale de l'improvisation donne le droit à la folie en ce qu'elle est contrôlée par un processus esthétique et spectaculaire, son existence au-delà de cette sphère questionne directement les bases du politique.

Une double hypothèse découle de ces remarques : quelqu'un se sentant reconnu par la communauté à laquelle il appartient chercherait surtout les moyens de se distinguer des autres ; celui qui, au contraire, se sentirait exclu d'une communauté à laquelle il désirerait appartenir, tenterait de prouver son droit à être semblable à eux.

## 25. Reconnaissance structurale et désir existentiel

L'identité est tiraillée entre un besoin de reconnaissance, dont le réel est le pouvoir qui fonde la subjectivité par sa relation à l'autre et l'expression d'une appartenance, et un désir irréductiblement singulier, qui permet sa distinction. La dimension collective de l'identité est un rapport au pouvoir, qui résiste et se confronte à sa dimension singulière proprement impartageable. Une posture est un certain équilibre mouvant entre ces deux forces, significatif et déterminant : une biographie entière peut se lire sous cet angle, de même qu'entendre une représentation d'improvisation musicale consiste souvent à jauger de cette articulation. La compréhension avec l'autre et l'authenticité à soi sont vaines l'une sans l'autre. La motivation du musicien peut être surtout dominée par la *reconnaissance* – qui mène dans ses excès au désir d'être célèbre – ou par la nécessité de faire entendre sa propre voix dans toute son authenticité.

Finalement, l'articulation du désir d'authenticité au besoin de reconnaissance s'inscrit dans la distinction plus générale qui sépare l'existentiel du structural, telle qu'Eero Tarasti la présente dans les « fondements de la sémiotique existentielle » :

Ma thèse est que les concepts « d'existentiel » et de « structural » sont des catégories esthétiques générales, et qu'ils ne se limitent pas à caractériser les mouvements historiques spécifiques que furent l'existentialisme et le structuralisme. Ces catégories formeraient plutôt une strate centrale dans les arts de notre siècle, et plus largement dans la civilisation européenne dans sa totalité. On conviendra que nous abordons ici une zone inexplorée<sup>277</sup>.

La dynamique du désir est principalement existentielle, et compensée par celle, surtout structurale, de la reconnaissance. Le désir de parole s'inscrit dans la langue, même si *ça* parle comme un système *dans* mes choix individuels<sup>278</sup>. Le besoin de reconnaissance, vital, consiste à vouloir être accepté comme élément d'une structure, qu'il s'agisse d'une structure sociale, comme l'université, ou d'une famille de pensée comme la sémiotique – en cela, le structuralisme est lui-même une structure. La structure est ce qui rassemble, l'existence ce qui distingue. Tout fait social peut s'analyser en ces termes, et, surtout, toute analyse propose

---

<sup>277</sup>TARASTI (2009), p. 350

<sup>278</sup>La psychanalyse est d'ailleurs une forme de structuralisme dans le sens où elle conçoit l'inconscient comme une structure.

une certaine lecture de ce rapport : le structuralisme se focalise évidemment sur ce qui nous est commun, l'existentialisme sur ce qui nous appartient en propre, mais il n'est pas besoin de penser par ces extrêmes pour se positionner effectivement au sein de cet équilibre. La science dure s'intéresse aux constantes, aux lois qui régissent les structures, alors que les pensées du sujet réfléchissent le changement, les écarts que la liberté rend possible et les exceptions aux règles structurelles. Privilégier la structure, c'est en fin de compte préférer le langagier à l'invocation, l'espace au temps, et même le scopique à l'aural<sup>279</sup>.

La posture typique de l'improvisateur hiérarchise les modalités selon la posture existentielle qui a constitué l'histoire de l'art comme opposition du Moi aux contraintes sociales du Soi : le vouloir de l'improvisateur prédomine, son désir commande. Le désir forme la motivation, le moteur et finalement le dessein de l'improvisation – s'il n'y a pas de but dans l'improvisation, il y a bien une finalité à improviser. L'authenticité d'une expression est dépendante des capacités à s'exprimer : le pouvoir est primordial en ce qu'il détermine l'amplitude du geste. Si l'improvisateur s'appuie évidemment sur son savoir, c'est à condition de pouvoir, à tout moment, l'oublier. Le devoir représente ainsi la moins importante de ces modalités, ce que confirme l'idée selon laquelle le droit de l'improvisation peut à chaque fois être remis en cause.

Cela dit, il existe des postures d'improvisateur qu'il est possible de considérer comme étant plus structurelles qu'existenceelles, c'est-à-dire qui préfèrent la reconnaissance et l'inscription dans une appartenance à l'expression d'un désir singulier. Dans ce cas, les modalités sont inversement hiérarchisées. Il est important de le souligner : une posture et ses modalités n'ont aucun lien systématique avec les formes musicales qu'elles peuvent créer. Une improvisation libre peut se vivre dans la force du devoir, de la même manière que le vouloir du musicien peut prédominer dans une interprétation fermée.

La liberté qu'évoque l'improvisation n'est pas un rapport aux règles. Il est courant de considérer l'improvisation comme une pratique de la liberté, du fait des moindres contraintes préalables qui pèsent sur le jeu. La dénommée improvisation libre supposerait même une improvisation refusant toute contrainte. Ce à quoi il est aussi souvent répondu que l'improvisation n'est pas si libre qu'elle peut le faire croire puisqu'elle obéit à un grand nombre de règles. Il est évident, en effet, qu'il s'agit d'une pratique extrêmement exigeante de

---

<sup>279</sup>Voir chapitre « l'œil et l'oreille ».

la musique qui, certes, ne s'encombre pas des solfèges admis, mais n'en est pas moins exempte de prescriptions. Si le lien entre improvisation et liberté est bien primordial, ce n'est pas en situation d'un rapport aux règles, mais d'un rapport à soi. Appréhender l'improvisation par ses règles fonctionne comme l'aveu d'une pensée ancrée dans la structure, qui éprouverait le besoin d'explicitier des lois implicites afin de maîtriser l'incontrôlable. La subversion fondamentale que l'improvisation porte en germe est ainsi réduite à une simple transgression des normes. En réalité, la liberté qu'espère le désir d'improvisation est davantage en relation avec l'identité qu'avec des règles d'énonciation ; c'est une liberté existentielle et non structurelle. Elle ne se vit pas en terme de droits et de devoirs, qui sont seulement ses conditions, plutôt comme l'attente d'une expérience souveraine.

## 26. De l'authenticité à la justesse

L'authenticité d'une improvisation se juge relativement à l'identité de l'improvisateur et non à des normes musicales passées. L'idéal d'authenticité est une recherche de soi, comme la volonté de retrouver un certain contact avec soi-même<sup>280</sup>. L'idéal d'authenticité figure la forme contemporaine de l'individualisme. Nous voudrions utiliser cette notion comme un opérateur, dégagé de ses connotations morales, mélioratrices et romantiques qui, trop rapidement, la sacralisent<sup>281</sup>. Un musicien peut très bien ne pas vouloir rechercher l'authenticité, sans que cela altère la qualité de son énonciation. Mais la posture spécifique de l'improvisateur trouve précisément sa justesse dans ce rapport à soi. Si la bonne foi d'un improvisateur ne suffit pas à rendre son improvisation authentique, rien ne permet non plus de désigner avec certitude l'authenticité d'une énonciation : l'authenticité est invérifiable.

La pensée ne peut être exactement formulée : on dit toujours moins, mais aussi toujours plus que ce qu'on pense. L'expression musicale ou langagière constitue généralement une sorte de travestissement d'une idée première, en brisant sa globalité, en l'amputant de sa complétude mais aussi en y ajoutant un sens aussi involontaire qu'inépuisable. Un désir propulse une idée vers la conscience, une idée qui ne naît pas formulée, une représentation qui s'éprouve d'abord comme un événement insaisissable de la pensée. Elle est initialement comme une forme imaginaire qui serait ensuite symboliquement traduite. L'expression d'une

---

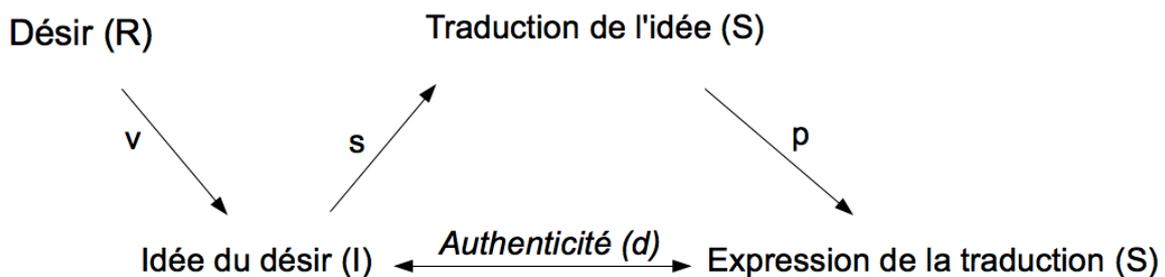
<sup>280</sup>TAYLOR (1992). Il pense d'ailleurs la découverte de soi en lien avec la création artistique.

<sup>281</sup>MARTINELLI (2008), p. 122-130. TARASTI (2001), p. 113-127.

représentation du désir est l'actualisation effective de cette traduction. Cela explique que l'authenticité d'une improvisation reste invérifiable, même pour l'improvisateur qui traduit son idée de désir, qui l'interprète en formulant intérieurement son expression.

Imaginons un désir isolé – ce qui est complètement illusoire, et revient notamment à mettre de côté son dynamisme dans le temps, son hétérogénéité radicale et l'influence que l'expression, la traduction ou même sa représentation peut avoir sur lui. Le rapport entre l'idée du désir et son expression fonde le jugement d'authenticité, au travers d'un jugement de capacité comparant la traduction, comme expression virtuelle, à sa réalisation, à son actualisation dans l'expression. Traduction et expression reposent sur une idée de désir, croyance imaginaire permettant la prise de risque d'une formalisation du désir supposé<sup>282</sup>. L'authenticité représente un *devoir* prédominant pour l'improvisateur ; la capacité à exprimer ce qu'il veut est son *pouvoir*, et le *savoir* permet la traduction ; le *vouloir* est finalement ce qui fait émerger la représentation, ou l'idée du désir. Cela pourrait se représenter de la manière suivante<sup>283</sup> :

Figure 3. Comment l'authenticité apparaît



Une idée de désir n'a aucun sens, car celui-ci se fonde sur l'expression ; le sens ne relève pas de l'intime mais de la rencontre. Il n'est pas contenu dans l'expression comme résidu d'une représentation signifiante, mais il se répand sur toute l'expression, il l'épouse. Le sens n'est

<sup>282</sup>Il faudrait relire la citation du Kalevala, en début de partie, avec ces précisions en tête.

<sup>283</sup>R renvoie au réel, I à l'imaginaire, S au symbolique, et d, p, s et v aux différentes modalités du devoir, du pouvoir, du savoir et du vouloir.

pas une vérité intérieure poussée à l'extérieur par l'ex-expression. Il n'est pas non plus caché dans l'exprimé, mais partie prenante invisible, inaudible et incompréhensible, du processus d'expression. Le sens est reconnu comme le réel des significations symboliques : il est *là*, indicible résistance à l'épuisement du signe.

Les signifiés de la musique débordent ce que le langage voudrait en dire. Tel signifiant musical – le son dans sa matérialité – ne peut pas désigner tel signifié avec autant de précision qu'un mot pourrait le faire. L'ambiguïté du signifiant est à la mesure de l'ouverture du processus de signification<sup>284</sup>. En ce sens, la musique à la fois ne signifie rien et signifie davantage que le langage : c'est parce qu'il est impossible d'explicitement définitivement ce qu'elle signifie que ses significations embrassent une réalité aussi large. Et « plus il ne signifie rien, plus le signifiant est indestructible<sup>285</sup> ».

Dans cette balance entre l'instance langagière de la musique et son invocation, deux grandes formes musicales étaient apparues, figurées par la distinction entre la musique d'Orphée et celle des sirènes – dans le langage, cela pourrait correspondre à ce qui distingue la poésie et les énoncés informatifs. Or, le même rapport qui distingue les processus de signification de la musique et du langage, opère dans une moindre mesure entre les musiques *langagières* et les musiques *invocantes*. L'invocation est même dépendante de l'ouverture du sens.

Ne peut-on supposer que l'expression musicale, plus immédiatement articulée au désir, trahit moins radicalement sa source idéale, de la même manière que certaines pratiques musicales privilégient l'authenticité de leur parole à leur inscription esthétique dans un *langage* musical ? Dans ce cas, l'improvisation préfère la justesse d'une expression, relativement au ressenti de l'instant qui l'a motivé, à des considérations esthétiques et de compréhension qui malmènent, parfois à juste titre, l'authenticité. C'est pourquoi elle tend à réduire la distance qui sépare l'expression et l'idée – jusqu'à les court-circuiter. Finalement, dans ce qui pourrait définir l'improvisation réelle, l'expression deviendrait même une forme immédiate de représentation du désir, comme le surgissement événementiel d'un désir dans une pensée physique. La qualité d'une telle authenticité est indéniable, puisqu'elle ne s'encombre plus d'aucune traduction. C'est cette forme particulière d'authenticité qui peut se dire *justesse* – évidemment, il ne s'agit pas de la considérer comme un son bien accordé, exact dans

---

<sup>284</sup>ECO (1979), p. 64.

<sup>285</sup>LACAN (1981), p. 210.

l'harmonie de la musique : la justesse désigne un certain geste, accordé à soi et au monde, en harmonie avec le déroulement de l'instant. La justesse s'éprouve mais ne peut se justifier : ce n'est pas un jugement qui décrète qu'elle existe. L'expression ne peut alors être traduite qu'*a posteriori*, afin de donner une image symbolique à son désir. Cela transformerait ainsi le précédent parcours :

Désir → Expression du désir → Traduction de l'expression → Idée de la traduction

L'authenticité, parce qu'elle est une relation entre le processus de signification et le désir, se pense en terme de *vérité* – la justesse est d'ailleurs cette expérience de la vérité, comprise comme articulation dialectique de la parole et du désir. En ce sens, l'improvisation est une expression esthétique de la vérité fondée sur le refoulement de la médiation, c'est-à-dire dans une relation à l'immédiat. L'improvisateur voudrait, sans le langage, penser immédiatement à voix haute. Nous verrons par la suite à quel point cela n'a rien à voir avec le fait d'exprimer tout ce qu'on pense, sans censure : l'improvisation nécessite au contraire un contrôle de soi exigeant. L'improvisateur veut provoquer le lapsus avec autant d'estime et d'attention que l'analyste cherche à l'entendre. L'effort de l'improvisateur, en ce sens, consiste essentiellement à censurer toute traduction, à refuser une idée dès lors qu'elle est trop clairement formulée.

Dans l'urgence de l'instant comme en face de l'insaisissable d'une justesse indicible, l'improvisateur se doit de croire ce qu'il ressent. Ce pourrait même être une des caractéristiques de l'auralité : ici, le doute méduse. Le *croire* est une modalité fondamentale de l'improvisation. Pour Didier-Weill<sup>286</sup>, ce qui différencie profondément la musique du langage est le lien à l'autre : en musique, le *je* ne sait pas ce qu'il entend mais croit en ce qu'il entend ; dans le langage, ne pas croire à ce que l'on sait est la base de la relation du sujet à l'Autre. Il n'existe pas de *donc* en musique.

La modalité du croire se comprend, dans le champ musical, par son articulation avec celles de l'apparaître et de l'être<sup>287</sup>. Si une idée apparaît dans la pensée, le désir ne peut qu'être. Croire consiste d'abord à considérer que l'idée apparue représente effectivement son désir, et l'improvisateur ne peut que consentir à cette illusion. Par contre, il n'est pas dupe des

<sup>286</sup>DIDIER-WEILL (2003).

<sup>287</sup>TARASTI (2009), p. 87-106. Nous employons l'apparence avec en tête toutes les considérations de ce chapitre, notamment la distinction entre l'apparence verticale et horizontale.

interférences, du bruit de la traduction et de son expression, puisque c'est là-dessus que porte son jugement d'authenticité qui oriente ses décisions. Mais une fois le son lancé, l'improvisateur se doit de continuer à croire en ses capacités à l'authenticité : l'inscription de l'improvisation dans le déroulement du temps empêche d'estimer les décisions passées. Assumer sa posture, c'est croire que ce qui est apparu comme son continue de signifier son identité. Ainsi, si l'improvisateur change brutalement de cap, ce ne devrait pas être par *regret* d'un moment passé, car celui-ci est déjà son improvisation, car celui-ci le représente malgré tout ; ce ne devrait pas être non plus dans *l'espoir* d'une situation plus favorable, mais bien seulement parce qu'il croit devoir agir ainsi au présent, parce qu'il croit ressentir un désir de changement. Ce *devoir* n'est pas une obligation (devoir-faire) mais une nécessité (devoir-être).

Croire, c'est prendre l'apparaître pour l'être, c'est-à-dire considérer que le mensonge et le secret sont des formes de vérité. Et en effet, apparaître signifie déjà quelque chose de l'identité ; le mensonge – *apparaître* et *ne-pas-être* – exprime déjà une vérité sur l'énonciateur. Aussi, la notion d'authenticité présuppose le secret – *être* et *ne-pas-apparaître* – puisqu'elle est justement cette volonté de faire apparaître ce qui est. Mais le secret que veut dévoiler l'authenticité n'est pas l'identité réelle, ce serait une erreur que de croire en cette possibilité ; ce secret est simplement qu'il existe du secret : l'authenticité ne cache pas le fait que l'apparaître n'est pas l'être. L'improvisation consiste davantage à exprimer l'existence d'un secret qu'à le révéler. Elle fonctionne comme une exhibition de l'intime, jusque dans la méconnaissance de soi. Enfin, il est possible de croire qu'une vérité – *être* et *apparaître* – de l'improvisateur peut jaillir malgré lui, par l'irruption d'une improvisation réelle. A ce moment, il n'est plus question de croire, puisqu'un événement se subit de plein fouet.

## 27. Natures de l'engagement

Rien n'est plus dommageable pour un musicien que de ne pas s'investir dans la musique qu'il joue, et rien n'est plus insupportable pour un auditeur que d'assister à un tel gâchis. La qualité politique d'une posture n'est qu'un terreau, l'engagement est une voie qu'il s'agit d'investir. La valeur – et c'est sûrement à ce seul lieu que nous nous permettrons d'employer

ce terme –, la valeur d'une représentation musicale réside moins dans les choix esthétiques que dans la qualité de l'investissement des musiciens, c'est-à-dire dans l'énergie déployée pour se concentrer, être attentif, présent, vif. Le musicien investi veut habiter son geste pour vivre sa musique au plus près.

L'improvisateur, dans le temps long de sa préparation permanente, cherche l'équilibre et l'énergie qui lui permettront de s'investir dans son jeu. Comme pour toute pratique exigeante, aucune présence vive n'est possible quand l'improvisateur est affaibli ; ses capacités à l'investissement de soi sont amoindries. Si l'investissement concerne toute forme d'énonciation musicale, il traverse de la même manière toute forme d'engagement de soi dans la musique : il est possible d'être extrêmement investi dans une posture qui ne nous implique que très lointainement. *S'impliquer*, terme qui renvoie à la notion d'investissement, est à différencier *d'être impliqué*, dont la forme passive explicite notre façon d'entendre l'idée d'implication. L'investissement, qui est la mobilisation d'une énergie psychique, n'entre pas en jeu dans une réflexion s'intéressant aux façons dont un improvisateur, par sa posture musicale, engage son identité.

Entre l'improvisateur et sa musique, l'implication n'est pas mécanique. L'improvisateur impliqué n'est pas l'improvisateur réel, qui communique et qu'un sociologue pourrait prendre pour objet, mais celui qui se représente, et est représenté, dans le processus de signification : « la personne physique de Beethoven d'une part, et Beethoven en tant que "compositeur impliqué" d'autre part, sont deux êtres bien distincts<sup>288</sup>. » La figure de l'improvisateur impliqué désigne le soi *dans la musique*, c'est-à-dire l'identité que l'improvisateur réel mobilise, et qui est responsable de son rôle dans l'énonciation. Il y a donc deux articulations à envisager dans le fait d'être impliqué : celle qui se demande ce que l'improvisateur implique de lui-même, qui se situe entre l'improvisateur et l'improvisateur impliqué, et celle qui réfléchit l'importance de l'implication du musicien dans sa musique, soit la relation entre l'improvisateur impliqué et l'improvisation. Imbriquées l'une à l'autre, ces deux jonctions constituent la base d'un engagement de l'identité dans une énonciation d'improvisation musicale.

De l'improvisateur à l'improvisateur impliqué, la distinction entre praxis et poïétique permet de définir deux chemins différents, qui semblent d'ailleurs correspondre à ce qui oppose,

---

<sup>288</sup>TARASTI (2006), p. 108.

pour Alain Savouret, une façon de vivre le son « du dedans » à une posture qui le vivrait « du dehors<sup>289</sup> ». Savouret estime que le musicien en train de jouer vit le son de l'intérieur, alors que le pédagogue qui l'écoute s'installe dans une posture analytique. Pour nous, ces deux attitudes peuvent concerner une façon de jouer, même si l'improvisation appelle clairement, dans le jeu, à la suspension de l'analyse. C'est en cela que la poïésis<sup>290</sup>, qui met l'énoncé à distance de l'énonciation, semblait incapable de comprendre la spécificité du jeu improvisé, mais qu'elle représentait en même temps un certain processus pouvant effectivement être mis en œuvre dans l'improvisation formelle. L'improvisateur impliqué qui est en train de vivre le son de l'intérieur ressemble davantage à ce qu'il est, en tant que personne distincte, que celui qui, de loin, improvise comme on compose et exprime surtout ses appartenances : le premier, en s'oubliant dans sa relation au son, laisse son moi idéal plus libre de se découvrir, alors que le second, par la distance analytique qu'il s'impose, est nécessairement en train de *composer avec* son idéal du moi. Vivre le son de dehors favorise une appréhension langagière et structurelle de soi dans la musique, quand la posture existentielle et invocante réduit la distance qui sépare l'improvisateur de son authenticité, jusqu'à faire apparaître une identité réelle. Autrement dit, l'engagement de l'identité singulière est plus important dans une praxis de l'énonciation.

De l'improvisateur impliqué à sa musique, deux autres chemins se dessinent selon le rapport de l'énoncé à l'énonciation. Telle posture peut surtout s'intéresser à son geste, telle autre se focaliser sur le son, et il en résultera des engagements évidemment différents. La première s'apparente à un embrayage, au sens de Greimas<sup>291</sup>, puisqu'elle ancre l'énoncé dans la situation d'énonciation, alors que la deuxième se définit davantage comme un débrayage, étant donné qu'elle tend à couper l'énoncé de sa situation d'énonciation. Par cette mise à distance, la posture qui se concentre sur le son engage moins l'identité de l'improvisateur que celle qui dirige son attention vers le geste. Mais, si l'engagement de l'identité de l'énonciateur est plus marqué lorsqu'il appréhende surtout l'improvisation à partir de son énonciation, c'est au détriment des possibilités d'engagement de l'identité de celui qui écoute. Au-delà du rapport de l'improvisateur à sa musique, l'auditeur impliqué<sup>292</sup> contribue aussi à l'élaboration

---

<sup>289</sup>SAVOURET (2010), p. 49.

<sup>290</sup>Voir chapitre « l'improvisation comme praxis esthétique », afin de comprendre comment il est possible d'associer la poïésis, qui peut se définir comme une perte de distance dans l'expérience d'un réel du langage, à une posture analytique pensée comme représentative d'une mise à distance, et opposée à la posture praxique. La différence essentielle est l'orientation téléologique.

<sup>291</sup>GREIMAS, COURTÈS (1994). Il faut préciser que l'embrayage et le débrayage ne concernent pas que le sujet, dont il est ici surtout question, mais également le lieu et le temps de l'énonciation.

<sup>292</sup>Bien sûr, il existe pour l'auditeur la même distinction que pour le musicien entre identité et identité impliquée.

des significations musicales. La puissance de son propre engagement est d'autant plus faible que celle de l'improvisateur est affirmée et dirigiste : il ne peut que refuser ou adhérer à un engagement excessivement marqué par le musicien. Inversement, une musique dans laquelle l'identité du musicien reste discrète laisse à l'auditeur impliqué la possibilité de se l'approprier plus aisément, elle laisse s'épanouir en elle les propres marques de l'écoute. La charge identitaire investie par l'improvisateur est inversement proportionnelle aux possibilités d'engagement dans l'écoute de l'improvisation.

À partir de l'articulation de ces deux distinctions, quatre postures typiques apparaissent, qui ont chacune sa propre saveur politique, et qui renvoient respectivement à la science de la musique, au politique des musiciens, à l'amour du son et à l'art du geste. L'hypothèse de la triple écoute<sup>293</sup> permet de les affiner, ce qui est bien nécessaire tant il est vrai que ce genre de grandes catégorisations saisit souvent difficilement la complexité des postures vécues. Elle va également permettre d'envisager des articulations de modalités, et non plus seulement la modalité dominante. Pour cela, il faut pouvoir entendre cette hypothèse au-delà d'un seul rapport au son. Le geste, que génère l'entendre, possède également sa précision, sa fluidité et finalement sa cohérence dans une continuité : l'improvisateur peut suivre une large chorégraphie, rebondir d'un mouvement à un autre, ou éprouver le plus léger contact comme l'élan le plus subtil. Cela dit, la triple écoute ne concerne que les postures analytiques, puisque la praxis se définit justement, en tant qu'elle est une immersion dans le son, par l'absence de telles distanciations. Les postures aurales n'en articulent pas moins les mêmes modalités.

Pour construire une forme musicale en improvisant, il faut se souvenir, avec sa mémoire lourde, de l'ensemble de ce qui a été improvisé précédemment : l'écoute élargie, macrophonique, induit inévitablement une intelligibilité téléologique et formelle. L'écoute mésophonique, quant à elle, vit la musique au plus près du langage : elle articule des *phrases* musicales comme une parole singulière mobilise la langue de sa communauté. Enfin, l'écoute microphonique est une immersion dans le sensible des perceptions les plus infimes : on y écoute précisément le temps qui passe. Plus l'écoute est large, plus elle s'inscrit dans des représentations, et plus elle s'attache aux détails, plus elle est physique. Le corps est bien ce qui nous distingue irréductiblement – même s'il est aussi modelé par ses appartenances. Et

---

<sup>293</sup>SAVOURET (2010), p. 98-106. Voir chapitre « postures et conséquences formelles ».

les représentations, même si chacun a les siennes propres, s'alimentent indiscutablement de la culture.

### 27.1 La science de la musique

La posture d'un improvisateur qui *regarde* la musique défiler<sup>294</sup> et se *regarde* jouer, qui vit le son de l'extérieur et s'intéresse surtout à la forme de l'énoncé qu'il construit<sup>295</sup>, une telle posture est principalement animée par la modalité du devoir. Cet architecte cherche avant tout à ce que son édifice musical tienne debout, solidement : il calcule ses proportions, veille à ce que rien ne s'écroule et planifie le déroulement de la construction avec, dans la tête, une image de ce à quoi elle devra ressembler. Pour cela, le contrôle de soi est primordial : l'architecte a peur de l'erreur. Il est l'improvisateur le plus distant de son geste.

Projections téléologiques, initiatives normées, crainte de l'échec, censure scopique : cette posture semble bien loin de l'idéal d'improvisation. Penser sous la force du devoir, c'est avouer un grand besoin de reconnaissance. Il est moins question ici de création que de perpétuation, car ce qui importe en premier lieu est l'ancrage d'une appartenance. En laissant l'auditeur libre de s'impliquer à sa manière dans la musique, l'improvisateur espère être compris, rejoint, accepté. Son souhait n'est pas nécessairement de provoquer une écoute bouleversante, puisqu'il préfère éviter de trop grandes prises de risque : il veut une rencontre avec ceux qu'il connaît déjà.

La musique qu'il présente est envisagée selon les caractères d'une *marchandise*, qui s'échange et se consomme, et dont il est le producteur et le propriétaire. Elle est un produit fini qui vise la perfection. S'il veut atteindre la satisfaction d'un travail bien fait, cet improvisateur se doit d'incarner à la fois et avec brio les figures de compositeur et d'interprète. En inscrivant sa pratique de la musique dans le temps long de l'histoire collective, avec le passé comme légitimation, il refoule la subversion potentielle portée par l'improvisation et permet à l'hégémonie de perdurer. En ce sens, elle peut se dire conservatrice – elle *conserve* ce qui existe.

---

<sup>294</sup>Le *regard sur la musique* est un paradoxe, car la musique refoule la vision. Voir chapitre « l'œil et l'oreille ».

<sup>295</sup>Nous reprenons ici la distinction, proposée par Alain Savouret, entre construire, comme un architecte, et bâtir comme un oiseau bâtit son nid.

Un exemple. Nous avons réuni, pour un concert sans répétition, une dizaine de musiciens<sup>296</sup> et devons jouer dans un festival de *musiques actuelles*. L'esthétique qui nous rassemblait, nous le savions, empruntait au bruitisme, au minimalisme, à la musique spectrale, au free jazz ou encore aux grooves les plus tordus. Pourtant, lorsque nous sommes montés sur scène, après un groupe de ska et avant un groupe de rock violent, nous nous sommes surpris à enchaîner les styles (certes à notre manière) : reggae, funk, rock, dub, punk, chanson, jungle, etc. Pour que ces styles soient reconnus, nous *devions* en accepter les règles principales. Nous avons même instaurer une direction d'improvisation, par quelques gestes simples – ce qui était bien nécessaire étant donné notre manque d'expérience et la taille de notre formation. Ce qui semblait motiver nos choix, c'était surtout l'envie de convaincre le public que l'improvisation totale et collective pouvait ne pas être ennuyeuse ; peut-être même pouvait-elle être dansante. Nous voulions plaire avant tout, et être reconnus comme de bons musiciens. Tout tournés vers l'audience, nous construisions la musique qu'elle semblait vouloir entendre : se lassait-t-elle que nous la bousculions, cela lui plaisait-elle que nous insistions. Nous nous projetions dans ce qui *devait* être la suite, selon ce que nous avions déjà présenté. Objectivement, ce concert fut un succès<sup>297</sup>. Nous éprouvions pourtant une impression de tromperie, de fausseté, car nous savions ne pas avoir été *authentiques* envers nous-mêmes, comme si nous avions trahi ce qui nous motivait à improviser, comme si nous avions trahi l'improvisation ; comme si, en tombant dans le piège de la démagogie, nous avions menti. La reconnaissance qui en découla, et que nous espérions pourtant, avait un goût amer.

Au sein de ce type de posture, l'écoute microphonique oriente le devoir dominant vers le pouvoir du musicien, c'est-à-dire que ses considérations sont avant tout d'ordre technique : dextérité, justesse, nuances, etc. C'est la posture qui engage le plus l'identité singulière de l'architecte, comme quand il se met lui-même à construire sa maison. En dirigeant par contre le devoir vers la modalité du savoir, l'approche mésophonique s'intéresse surtout aux développements harmoniques, aux prises de parole et aux dialogues entre musiciens, à l'arrangement. Elle s'incarne dans la figure d'un chef de chantier. Enfin, l'écoute macrophonique de l'architecte de bureau représente une posture privilégiant son identité collective. Elle pense la forme générale, les détails lui importent peu au contraire des

---

<sup>296</sup>L'importance du nombre de musiciens impliqués pousse évidemment à l'improvisation la plus normative. Plus le groupe est grand, plus il est difficile pour chacun d'être soi, ce qui explique pourquoi l'improvisation libre se pratique surtout en petite formation.

<sup>297</sup>Des extraits de ce concert sont disponibles sur : [www.wat.tv/video/queyras1](http://www.wat.tv/video/queyras1) (et de 1 à 7).

enchaînements et de la cohérence de la trame globale. Le devoir, ici, est double, comme s'il tournait autour de lui-même.

## 27.2 Le politique des musiciens

Au plus près du musicien à la fois architecte et ouvrier se tient l'improvisateur professionnel. Sa posture s'articule en fonction de ses capacités – de la modalité du pouvoir. Toujours envisagée de l'extérieur, l'improvisation se pense cette fois à partir de son énonciation. Le savoir-faire du professionnel développe comme une science de l'art : il sait s'adapter et réagir sur l'instant, ce qui lui permet d'assurer une continuité au mouvement. Tout doit changer sans que rien n'arrive. L'imprévu se gère, car une carrière est en jeu à chaque représentation ; aussi se regarde-t-il jouer, dans l'espoir d'être reconnu au sein de sa communauté (qu'il s'agisse de celle de sa famille, de celle des improvisateurs, ou de la musique, même plus largement de celle de la culture ou de sa nation, qu'importe.)

Alors il travaille. Et plus il travaille, plus il ajoute de la valeur<sup>298</sup> à sa main *d'œuvre* qualifiée. Il pourra se vendre d'autant mieux comme ouvrier spécialisé, car il sait ce qu'il fait. L'improvisation est une technique fondamentale à sa compétence. C'est par cette posture que l'idéologie hégémonique a contenu la subversion de l'improvisation en l'assimilant comme transgression. Cet amour du geste pour le geste, qui est aussi amour de soi, écoutant, jouant, est résolument tourné vers le passé. Il permet la réactualisation nécessaire à la conservation. Une telle posture est tranquillement réformatrice, et dirige l'évolution de l'idéologie hégémonique. Elle est particulièrement prégnante aujourd'hui, prenant acte des évolutions sociales, d'une certaine forme de dématérialisation et d'un nouveau rapport au temps et à l'espace. Elle explique surtout l'intérêt croissant que suscite aujourd'hui l'improvisation, la pensée de la productivité faisant désormais l'éloge de la mobilité et de la réactivité dans l'urgence. Par exemple, des stages d'improvisation s'immiscent dans les entreprises pour souder une équipe et apprendre à canaliser sa frustration en dehors de revendications politiques. L'improvisation est aussi devenue un outil indispensable à la politique professionnelle. Le développement personnel s'est vulgarisé et la connaissance de soi est

---

<sup>298</sup>Cette posture, comme celle qui précède, pourrait s'appréhender au moyen de la notion de *valeur* (et de marchandise), notamment dans sa distinction entre valeurs d'usage et d'échange, mais il faudrait alors inscrire l'improvisation dans une réflexion sur l'économie politique de la musique, ce qui nous éloignerait excessivement de notre propos.

devenu un chemin balisé par des magazines. C'est une forme de rationalité qui, première, manipule le corps et l'entraîne à s'adapter.

L'auditeur n'a alors qu'une faible marge de manœuvre pour pouvoir engager son identité dans l'écoute de la musique. Il ne peut que juger la *performance* du musicien et affirmer ses préférences esthétiques. Cette posture de l'improvisateur induit l'auditeur dans une compréhension impropre à ce que représente l'improvisation idéale. Être impressionné par la dextérité, applaudir une phrase musicale toute faite – un *plan*, dans le jargon des musiciens, terme qui apporte certainement de l'eau à notre moulin – apprécier la spectacularisation des relations : toutes ces réactions, pourtant récurrentes, sont bien éloignées de la justesse et de l'authenticité que l'improvisation laisse espérer.

L'exemple le plus parlant d'une telle posture se situe en dehors du monde musical, dans les *compétitions* d'improvisation théâtrale. Le public note l'imagination et la réactivité des improvisateurs, qui se doivent de transformer leur lapsus en mot d'esprit, qui rebondissent avec brio et vivacité à chaque proposition sans jamais oublier la chute qu'ils préparent. En amont, ces improvisateurs travaillent des techniques pour faire illusion et emprunter des chemins de traverse qui pourraient ressembler au flux d'une pensée. L'arbitre est l'incarnation même de la doxa. Ils se doivent d'être aussi drôles que le musicien professionnel doit être émouvant.

La triple approche analytique renvoie ici à une sorte d'*écoute du geste*. Quand le pouvoir du musicien est orienté vers son devoir, dans une écoute macrophonique, l'improvisateur se préoccupe surtout de la cohérence globale de sa prestation. S'il sait ne pas avoir encore prouvé sa dextérité, il imaginera et construira une séquence le lui permettant ; s'il n'a pas encore ému son audience, ou qu'il a constaté à quel point cela avait fonctionné, sûrement cherchera-t-il le moyen d'exprimer toute sa tendresse. Autant de devoirs que ses capacités et sa technique d'improvisation lui imposent. Il s'agit évidemment de la posture qui engage surtout l'identité collective de cet improvisateur professionnel. A l'opposé, l'écoute microphonique du geste dirige le pouvoir de l'improvisateur vers son vouloir. Cette posture musicale représente le professionnel qui engage avec le plus de ferveur son identité singulière dans le jeu. Il cherche la justesse du geste, l'à-propos de chaque articulation, et son désir lui permet d'exprimer ce qu'il peut faire. Enfin, quand la modalité du pouvoir regarde celle du savoir, l'improvisateur se comporte avec rapidité, plaçant son *plan* au bon moment,

réagissant tout de suite à ce que propose un autre musicien, ou le public, en sachant finalement quelles capacités la situation permet de mobiliser.

### 27.3 L'amour du son

Entrons maintenant dans le monde de la praxis et de l'auralité, d'abord en abordant la posture orientée vers l'énoncé. Celle-ci semble naître d'un rejet du romantisme expressionniste et d'une sorte de scepticisme quant à la valeur de ce que l'humain peut dire – comme une réaction négative à l'assertion de Lacan : « je dis toujours la vérité mais pas toute, les mots y manquent<sup>299</sup> ». Sa modalité principale est celle du savoir, puisqu'elle est surtout préoccupée par les représentations énoncées, moins par la manière de les exprimer. Elle implique des amoureux du son, qui creusent le sens et veulent *comprendre* le son délesté de la musique : l'improvisateur cherche à se cacher derrière ce qu'il crée, la trace identitaire est trop bruyante pour ne pas alourdir une fragile et relative indétermination du son. La création peut alors devenir un jeu d'évitement de la marque subjective – l'improvisateur n'est pas un *auteur*, c'est l'improvisation qui crée et dirige l'improvisateur. L'improvisation tient, dans ce type de jeu musical, une place prépondérante, en tant qu'elle est d'emblée une affirmation du hasard, même si elle nécessite d'être orientée hors de ses penchants expressionnistes, soit, paradoxalement, par la volonté de l'improvisateur, mais plus souvent par des techniques et des indications compositionnelles. Les nouvelles technologies ont permis de creuser, mais aussi de mieux comprendre, la distance qui sépare le musicien de sa musique, que ce soit par l'indépendance de l'instrument (génération autonome de son, programmation d'aléatoire...) ou par le rôle moindre accordé au corps du musicien dans leur facture mécanique<sup>300</sup>. Cette posture de scientifique passionné, en attisant la curiosité envers les machines, a sûrement autant permis ces formidables avancées techniques qu'elle a été influencée par elles.

Mais si, pour elle, l'expression de l'homme ne peut que patauger dans les clichés émotionnels de sa culture, l'écoute est passionnante, bien au-delà d'une simple consolation ou d'une diversion permettant de s'oublier. Ces improvisateurs, qui aiment jusqu'à l'amour du son, laissent grande ouverte son appropriation physique. Le saillant de la signification se déplace alors vers le rapport à soi de celui qui écoute. Cette posture, fondée sur la conscience de la

<sup>299</sup>Sur le rapport entre le temps et le manque, qui laisse le langage *démuni*, voir chapitre « vivre les temps musicaux ».

<sup>300</sup>Si ces (plus si) nouvelles technologies rendent cette distanciation possible, elles ne vont pas nécessairement de pair avec elle. Par exemple, les détecteurs de mouvement ou les micro-capteurs peuvent permettre de générer du son de façon bien plus *physique* que n'importe quel instrument traditionnel. La danse devient musicale, ni plus ni moins : c'est directement le son du geste qui se donne à entendre.

capacité de bouleversement de l'improvisation, cherche par son énoncé à provoquer une sorte de praxis de l'auditeur, c'est-à-dire à favoriser une écoute non téléologique de la musique. Elle voudrait immerger l'auditeur dans le son, l'obliger à l'éprouver physiquement, à subir sa temporalité et ressentir ses vibrations. Même si le corps est ici souvent en retrait pour l'improvisateur, ce dernier ne se désincarne pas pour autant dans une sorte d'abstraction intellectuelle. Au contraire, l'expérience physique prime, par cette volonté d'écouter avec son corps débarrassé de ses préjugés culturels. Cette posture ressemble même souvent davantage au non-vouloir qu'au savoir : c'est elle qui semble le mieux incarner le *laisser-être*, le *Gelassenheit* heideggerien que Daniel Charles traduit en *sérénité*. L'abandon répond à l'urgence.

La culture mémorisée gêne cette soif de connaissance et de nouvelle compréhension avec l'autre. La volonté philosophique de faire table rase, qui constitue la subversion portée par cette posture, vise à réinvestir l'expérience d'un sens premier – ou, du moins, d'un sens neuf, comme s'il devenait urgent d'insuffler certaines évidences de la nature dans une culture embrouillée. Cette posture institue bien, en ce sens, un certain rapport au savoir. Elle considère l'homme par son inscription dans un paysage sonore<sup>301</sup>, et trop souvent sourd à celui-ci. John Cage est une figure emblématique de cette façon de considérer la musique, surtout lorsqu'il déclare : « je n'ai jamais écouté aucun son sans l'aimer ; le seul problème avec les sons, c'est la musique<sup>302</sup>. » Le désir d'auralité rejoint l'écologie sonore. L'improvisation fonde, particulièrement de cette manière, un *espace* musical. L'apprentissage de la musique consiste alors à ouvrir ses oreilles bien au-delà de la seule musique ; écouter le monde comme musique déborde l'expression du monde par la musique.

Un de mes professeurs de saxophone insistait sur le fait que la moitié du travail du musicien consiste à écouter – vraiment écouter – (de) la musique. Il s'agissait d'élargir le savoir de l'oreille, et ainsi d'accroître ce qu'il est imaginable de jouer, tout en consolidant le pouvoir aural, les capacités d'écoute. Nous souscrivons totalement à l'idée d'Alain Savouret selon laquelle le savoir-entendre génère le savoir-faire.

---

<sup>301</sup>SCHAFFER (1991). Voir chapitre « le paysage sonore ».

<sup>302</sup>CAGE (1998).

Le *live coding*<sup>303</sup> permet à l'improvisateur travaillant sur ordinateur<sup>304</sup> d'agir sur une page blanche de programmes, et ainsi d'improviser jusqu'à la manière de générer les sons. Une représentation musicale qui mobilisait cette technique nous offre un nouvel exemple<sup>305</sup>. Le public s'asseyait sur le sol, prenait une chaise ou restait debout, alors que l'improvisateur, sans formalités, salua comme on salue un proche, pour disparaître aussitôt derrière son écran. Un son continu s'immisçait progressivement dans le silence. L'attention des auditeurs n'avait rien à envier au plus religieux des concerts de musique classique. La musique suivait son cours, sans événement distinct, évoluant comme des tâches qui se répandent et se mélangent, se densifiant au plus chargé puis s'épurant jusqu'au son le plus nu. Le fond sonore de la salle, comme les fréquences proposées par le frigo du bar, comme la respiration de mon voisin, c'était déjà la musique. Je commençais à me sentir différent, à éprouver, sans pouvoir, ni vouloir les analyser, les vibrations qui traversaient mon corps. L'ensemble de mes perceptions semblaient ralenti ; pas endormi, au contraire, bien vif, mais dans un tempo extrêmement lent. Une intense expérience plus tard, alors que le musicien venait de finir son improvisation, nous continuions un temps à écouter alentour – ce silence de quelques secondes, si délectable, qui conclue une musique en révélant la puissance qu'elle a eu en chacun. Il nous fallut ensuite revenir, petit à petit, dans la temporalité bien différente de la sociabilité. Mais, indéniablement, notre oreille avait changé.

L'écoute que cette posture favorise, et qui est aussi sa forme la plus singulièrement engagée, est évidemment celle qui renvoie au vouloir, au corps et à son désir, à l'identité la plus distincte, et à la fois la plus étrangère au sujet. Diriger son attention vers la manière dont le corps perçoit ce qui est énoncé, c'est un *savoir-vouloir*. La posture qui engage le moins l'identité singulière, dans cette façon d'entendre la musique, oriente le savoir vers les normes du devoir. Elle consiste à bâtir l'énoncé selon un projet esthétique préétabli, en veillant à ce que la musique créée respecte les règles de l'idéal musical de l'improvisateur. Enfin, la praxis tournée vers l'énoncé peut se vivre en privilégiant son pouvoir propre, c'est-à-dire selon ses capacités à exprimer son amour du son.

---

<sup>303</sup>COLLINS et al. (2003).

<sup>304</sup>Voir le chapitre « le geste et l'instrument » sur la relation particulièrement signifiante de l'improvisateur à l'ordinateur – et sur le fait qu'aucune nomination, en langue française, ne parvienne à s'imposer pour désigner l'ordinateur comme instrument, ou celui qui l'utilise comme instrumentiste.

<sup>305</sup>Live de Pierce Warnecke au Sirius, à Lyon, en octobre 2012.

## 27.4 L'art du geste

L'improvisation pensée comme praxis de l'énonciation représente un engagement en confrontation directe avec les exigences de la sociabilité. L'improvisateur, dans cette posture, découvre et se découvre autre à chaque geste. Au risque du sentimentalisme, il peut s'avérer méfiant envers toute scientificité. Le passé n'est qu'une histoire, que seule l'expérience peut mobiliser. L'événement bouleverse sans cesse toute la vie, qui toujours affirme, s'affirme et n'est jamais la même. À l'opposé de l'improvisateur professionnel, pour qui la musique est un moyen de *gagner* sa vie, la musique permet ici à l'improvisateur de *changer* sa vie. L'improvisation est une expérience et une manière de vivre. Elle a ici tendance à déborder les cadres du spectacle, et même de l'esthétique. Elle ne cesse de chercher à réduire la distance qui sépare l'identité de l'énonciateur impliqué du sujet de l'énoncé. Le vouloir est ici la force psychique prédominante.

Ce n'est pas révéler grand chose que de constater à quel point notre travail se réfère particulièrement à cette posture. Elle représente l'incarnation musicale la plus proche de l'idéal d'improvisation, et semble concerner une majorité des musiciens d'improvisation libre.

L'auditeur est souvent démuni face à un tel engagement de soi : l'improvisateur se voulant tout entier dans sa musique, non seulement l'auditeur n'a guère d'espace pour projeter son identité, mais l'engagement de l'identité de l'improvisateur a pour lui quelque chose de gênant, comme lorsque quelqu'un qu'on connaît à peine se livre trop rapidement en ami. En tant qu'exhibitionniste, il ne lui propose même pas de se retrouver dans l'expérience du son : il lui demande seulement d'apprécier l'art de son geste. L'écoute de ce type d'improvisation est difficile, tellement difficile qu'il est possible de se demander s'il est vraiment nécessaire qu'elle se fasse en public. Il est clair, en tous les cas, que jouer, pour cet improvisateur, importe plus qu'être écouté.

Notre dernier exemple est tiré d'une expérience personnelle. Nous donnions, en duo et il y a quelques années, un concert d'improvisation libre<sup>306</sup>. Je passais alors la plupart du temps de la représentation les yeux fermés, enfouis en moi-même. Je voulais mon geste seulement influencé par le son. Il me semble que nous voulions surtout atteindre un état particulier, un

---

<sup>306</sup>Avec Guillaume Lavergne. Je préfère parler d'un concert donné il y a plusieurs années, car nos postures étaient alors plus tranchées, plus nettes ; plus caricaturales.

certain rapport à soi, physique, qui suspendrait la distanciation symbolique caractérisant l'espace de la sociabilité. Et, en effet, nous vivions parfois de tels moments d'oubli, rares et particulièrement éphémères mais qui nous suffisaient pour estimer l'improvisation aboutie. L'esthétique nous importait si peu que nous ne nous refusions pas d'emprunter certains styles, si ceux-ci venaient à nous, *comme si le poly-idiomatique remplaçait le non-idiomatique* ; mais rien ne pouvait s'établir comme structure, ni carrure ni harmonie, ni tempo ni affect univoque. L'important était de suivre, chacun et ensemble, les mouvements de nos devenirs. Au bout d'une heure – nous nous surprenions, à chaque fois, à respecter malgré nous cette durée, à quelques minutes près, en articulant sûrement une déformation professionnelle au seuil de notre endurance réelle – au bout d'une heure donc, nous sortions de cette expérience sous les applaudissements mitigés de trois courageux auditeurs. Revenir au langage et à l'intersubjectivité était toujours délicat, et nous avons même pris l'habitude de juger notre improvisation à la difficulté d'en sortir : plus le retour à la parole nous semblait étrange, plus le chemin parcouru, en soi et dans la musique, devait avoir été important. Car ce n'était évidemment qu'*a posteriori* que nous pouvions juger notre prestation : en improvisant, nous vivions seulement l'urgence de l'expérience.

L'idéal d'une telle posture s'incarne dans un vouloir tournant sur lui-même, dans un vouloir de vouloir. Mais les capacités de l'improvisateur, son pouvoir, s'immiscent inévitablement entre ce désir et son expression. Ici réside l'importance du travail de l'improvisateur : ses lacunes le distancient de son désir. Le geste parvient plus ou moins à exprimer ce qu'il veut, de même que l'instrument est plus ou moins assimilé comme prolongement du corps. Plus l'improvisateur a de technique instrumentale, plus il est capable d'oublier cette médiation. Ainsi, le vouloir d'un improvisateur inexpérimenté s'oriente malgré lui vers son pouvoir. Il est le moins capable d'engager son identité singulière. Entre ces deux postures, le musicien peut diriger son vouloir vers le savoir, qui est l'ensemble des représentations qui le motive. C'est un piège certain, par exemple, que de se répéter, en jouant, qu'il est urgent d'oublier.

Finalement, douze postures typiques se sont dessinées, réparties en quatre grandes familles. Bien sûr, il n'existe aucune réalité dans laquelle il serait possible de n'incarner qu'une seule de ces postures. Si de telles distinctions nous permettent de préciser les forces agissantes en chacun, celles-ci s'animent ensemble, et évoluent dans le temps. Ces postures ne représentent finalement que des stéréotypes qu'il s'agit ensuite d'articuler : rester attaché au geste musical n'empêche pas d'éprouver l'amour du son ni la haine de la musique ; vouloir refuser une

hégémonie, c'est surtout veiller, dans le rapport à soi, à ne pas trop l'entretenir, car elle est là, de toute façon, dans la culture qui fonde mon identité ; même l'architecte de bureau est animé d'un vouloir propre, même le professionnel éprouve, dans son rapport au son, l'intimité de certains sentiments.

## D) Rapport à soi et temporalité

« Mieux vaut improviser que de prévoir le pire<sup>307</sup>. »

### 28. Vivre les temps musicaux

Ces postures typiques de l'engagement de l'identité dans l'improvisation musicale sont fondamentalement des formes de temporalités. La temporalité particulière que vit l'improvisateur, dans le temps court de sa prestation, est précisément ce qui permet de définir l'improvisation : improviser, c'est ne pas prévoir<sup>308</sup>. Au-delà de cette idée induite par son étymologie, le temps de l'improvisation est avant tout un temps de l'urgence, lui-même articulé au temps long de la société et de la culture. Il est possible de distinguer deux formes d'urgence : l'urgence de l'improvisation manifeste une urgence singulière, celle du désir, qui est confrontée avec l'urgence collective de la société, celle de la contrainte que le pouvoir fait peser sur nous. Et de façon analogue à la distinction de Saussure entre la langue et la parole<sup>309</sup>, l'improvisation peut se penser comme une dialectique entre le temps court de la performance et le temps long de la mémoire et de l'*intermusicalité*. Ainsi, le temps singulier, d'une part, se distingue d'un temps collectif – le temps est alors une médiation entre la représentation que le sujet se fait de l'expérience de la temporalité et le temps politique, celui

---

<sup>307</sup>LUBAT (2005), [en ligne].

<sup>308</sup>D'ailleurs, *improvisation* se dit aussi *extemporization* en anglais ; en ce sens, l'improvisation serait une *sortie* du temps, l'expérience d'un hors temps, et en effet, l'immédiateté peut aussi se comprendre en ces termes, puisque le temps peut se comprendre comme une forme de médiation. Mais nous préférons considérer l'immédiateté comme l'expérience d'une temporalité particulière, qui se situerait *dans* ou *sur* le temps, dans une conscience du temps qui nous constitue. Aussi, puisque *temporization* peut se traduire par *temporisation*, ou *ajournement*, il est possible de comprendre *extemporization* comme la sortie de la temporisation, c'est-à-dire comme l'institution d'une urgence.

<sup>309</sup>SAUSSURE (1995).

du savoir musical et de l'histoire – et, par ailleurs, il articule le temps court du jeu au temps long du souvenir.

Le temps de la musique n'est pas vraiment la temporalité du musicien. Le premier apparaît par l'énoncé, dans la matérialité du son. Envisager le temps de la musique revient finalement à se demander : *quel temps la musique institue-t-elle ?* La temporalité du musicien, à l'inverse, ne peut éluder la diversité des expériences possibles, et induit une nouvelle question : « quelle type d'expérience temporelle peut-on attendre ou espérer de la musique<sup>310</sup> ? » Il s'agit bien, dans les deux cas, d'envisager la manière dont le musicien fait l'expérience du temps musical ; mais si la temporalité du musicien désigne précisément la dimension temporelle d'une épreuve singulière, le temps de la musique renvoie davantage à la spécificité sonore comme cause de l'expérience. Analyser le temps de la musique, c'est envisager la particularité du mécanisme par lequel ce temps s'impose *globalement* aux sujets qui en font l'expérience, et qui le différencie du temps de la sociabilité ordinaire. En s'intéressant à la temporalité du musicien, l'analyse porte davantage sur l'expérience singulière elle-même, sur la façon dont les sujets appréhendent et éprouvent le temps de la musique.

### 28.1 La rapidité, le mouvement et le vif

Trois formes de temporalités, figurées par Kronos, Kairos et Aïon, traversent depuis l'antiquité grecque l'histoire de la pensée occidentale du temps. Kronos prédomine, dans l'expérience comme dans les concepts : il est le temps maîtrisé, la victoire de la raison sur un corps clivé, de la conceptualisation sur l'épreuve ; il est le temps rendu pensable par l'espace, le temps quantifié. La chronologie est une ligne qu'il est possible de diviser et de mesurer, une ligne unidirectionnelle, qui image et objective – mais le temps peut-il seulement être considéré comme un objet<sup>311</sup> ? Elle fonde l'histoire et l'idée de progrès. La difficulté à se penser autrement qu'inscrit sur une frise inéluctable révèle la prédominance de cette *vision*. Dans nos rêves, le temps est un train avançant sur des rails, sans arrêt prévu ; nous sommes dedans, portés, ou nous courons après. Kronos représente finalement le temps social, qui permet le rendez-vous et motive une carrière, qui fait surtout de l'existence un compte-à-rebours sur la mort.

---

<sup>310</sup>BOISSIÈRE (2008), p. 32. Selon elle, un tel renversement avait déjà été théorisé par Adorno.

<sup>311</sup>FONTANILLE, BÉRTRAND (2006), p. 1-14.

Aïon représente le temps de la durée, de la continuité, il est une figure de l'éternité. C'est d'ailleurs ce dieu grec qui sera ensuite féminisé en Aeternitas par les latins. Cette temporalité sans limite ne peut être scandée par quelque terme que ce soit. L'aïon est aussi un temps circulaire, il marque le cycle des saisons, du jour et de la nuit, de la vie et de la mort. S'il paraît relativement prévisible, de l'extérieur, il est pourtant l'imprévisible par excellence, car toute projection lui est étrangère. Pour Deleuze, l'aïon est ce qui s'oppose fondamentalement à Kronos : il est une extra-temporalité immanente, un pur devenir. Aïon n'est pas la transition entre les événements, ou le passage d'un état à un autre, mais plutôt la modification permanente d'un état seul. Si Kronos représente le temps que l'entendement figure à son image, le temps aplati dans l'espace et ainsi rendu saisissable, Aïon est le temps de l'impensable, celui qui nous résiste et que nous ne pouvons que subir. Il représente finalement l'expérience du réel du temps, c'est-à-dire aussi du manque qui nous en sépare.

Le temps kairologique<sup>312</sup> concerne la temporalité d'un présent qui ne cesse de passer. Pris entre un temps chronologique qui *estime* des durées, et celui de l'aïon qui nous les impose, Kairos pense l'instant inscrit dans un « champ de présence<sup>313</sup> ». L'instantanéité ne se confond pas avec l'immédiateté, car son présent comprend la rétention et la protention : la mémoire fonde le présent du passé, l'attente représente le présent de l'avenir et la perception institue le présent du présent. Il s'agit à la fois d'un temps très court, qui conçoit aussi ce qui est juste avant, et d'un temps *simultané* : cette simultanéité triple<sup>314</sup>, plus verticale qu'horizontale, c'est le « temps temporalisé » de Heidegger (« la présence de l'avoir-été, le présent et le présent qui attend d'être rencontré<sup>315</sup> », l'à-venir). Mais précisons tout de suite que le réel de l'expérience du temps est une tension qui n'existe qu'entre le passé et le présent, car le futur est imaginaire : il n'est pas un temps, mais un mode<sup>316</sup>. Pour preuve, la forme du subjonctif futur, par exemple, n'existe pas.

Le kairos représente la temporalité interne idéale d'une représentation, l'urgence de la présence spectaculaire vécue sereinement. Il peut se vivre dans la praxis ou avec la distance d'une posture poétique. A la différence de la *mémoire lourde* de Kronos, qui retient des dates

---

<sup>312</sup>HEIDEGGER (1986).

<sup>313</sup>HUSSERL (1964), p. 57.

<sup>314</sup>« la mémoire et l'attention, les deux premières facultés de la conscience humaine, peuvent s'exercer à concevoir selon l'unité de l'apparence simultanée des phénomènes aussi bien que selon la succession historique du déroulement chronologique. » SHATTUCK (1974), p. 367.

<sup>315</sup>CHARLES (1988), p. 236.

<sup>316</sup>DUBOIS, DUBOIS-CHARNÉ (1970). LAMIZET (2013), p. 16. BUBLEX, DURING (2014).

et emmagasine des connaissances, la temporalité de Kairos mobilise une mémoire vive, chargée d'un savoir incarné et sans cesse réactualisée. Si Kronos permet de penser la continuité et les transitions, l'enchaînement, le kairos n'est plus une succession d'opposés mais le « moment absolu dans lequel les contraires se simultanément en s'unifiant<sup>317</sup>. » Pour Heidegger, le temps mesuré n'est qu'un dérivé du temps kairologique. L'homme n'est pas *dans* le temps, mais *constitué de temps*.

L'immédiateté représente pour nous l'expérience de transgression de ces formes de temporalité – alors qu'au contraire, elle semble désigner, pour certains auteurs comme Daniel Charles, le temps kairologique lui-même :

« Temps zéro », cette formule est de l'élève de Cage, Christian Wolff : elle désigne un temps qui cesse d'être désigné comme un instrument ou un outil, un moyen au vu d'une fin ; elle vise un temps éprouvé pour lui-même et en lui-même et non pour ce qu'il véhicule ou pour le « sens » qu'on lui surajoute. Un temps désenclavé, par conséquent, à l'égard de toute *mimesis*. Un temps qui soit *image de soi*. Le « zéro », pour un tel temps, signifie la disqualification, au départ, de toute mesure, de toute mensuration, de toute évaluation (et par là de tout jugement, fût-il de « valeur »). Temps *inutile* : il ne sert à rien. Il est au service du Rien – ou du silence<sup>318</sup>.

Mais ce temps zéro, qui semble désigner une forme d'immédiateté, ne ressemble pas au kairos qui représenterait plutôt la présence préalable permettant cette transgression. Aussi, et à l'inverse de ce que semble défendre Daniel Charles, la temporalité kairologique ne représente justement pas l'institution d'une forme de passivité : au contraire, le kairos est le temps du choix et de *l'occasion*<sup>319</sup>, du libre arbitre et de la réactivité face à des circonstances imprévisibles. La *virtù* machiavélienne consiste à savoir user du kairos, c'est-à-dire justement à s'opposer à toute forme de passivité. C'est en ce sens que Machiavel interdit au Prince de prier. Kairos n'est pas le temps de l'événement, celui par lequel l'instantanéité devient immédiateté, et qui seul s'oppose réellement au temps social de la chronologie.

Dans le temps de l'événement, le sujet cesse d'être sujet ; il se désubjectivise et devient passif : « on ne rêve plus, on est rêvé<sup>320</sup> ». La passivité n'est pas l'inaction. Si, pour Kronos,

<sup>317</sup>CHARLES (1988), p. 242.

<sup>318</sup>CHARLES (1987), p. 172.

<sup>319</sup>MACHIAVEL (2000), p. 28.

<sup>320</sup>MICHAUX (2012), p. 24.

un événement est un fait historique et que, selon le kairos de l'instantané, il est un changement qui appelle une réaction adaptée, il est en lui-même l'expérience d'une temporalité immédiate. L'irruption fait ressentir le réel du temps en ce qu'elle affecte et disparaît aussitôt, comme si Aïon se présentait enfin à nous mais sans qu'il soit possible de le toucher – car il est fugace et fuyant, ne traversant notre champ de vision que *l'espace d'un instant* –, comme l'expérience fulgurante d'un moindre manque. Il est un moment pendant lequel l'expérience de la musique cesse de seulement équilibrer la force du désir au temps long de la culture et de l'identité, un moment pendant lequel l'événement soudain transgresse cette continuité. C'est seulement la compilation de cette succession de bornes événementielles qui fait croire en un tout divisible qui serait le temps chronologique, ou c'est seulement après l'événement qu'est envisagé, par le kairos de l'instant, ce qui dure en changeant. Mais le temps qui s'éprouve dans l'immédiat est encore autre chose ; il est la temporalité propre à l'irruption de l'événement. Cette temporalité échappe aux représentations, elle ne peut être objectivée et, finalement, laisse même le langage démuni.

L'aïon n'est pas l'immédiateté, mais justement la continuité dans laquelle l'événement s'inscrit comme surprise. S'ils se ressemblent, c'est que l'immédiateté suspend l'appréhension chronologique et ordinaire du temps, qui place d'ordinaire le sujet à distance du temps réel de l'aïon. La continuité du monde semble alors émerger au sein d'une temporalité nouvelle. Pourtant, et même si l'immédiateté est aussi une expérience réelle, l'aïon est ce qui travaille en nous *dans la durée* : il ne peut être confondu avec ce qui surgit de façon éphémère, car l'éphémère est justement l'absence de durée. L'immédiat s'oppose même à la continuité.

L'improvisateur sur scène peut indifféremment éprouver ces différentes formes de temporalités, entre lesquelles et au sein desquelles il va devoir s'équilibrer pour pouvoir continuer à improviser. L'urgence, en tant que contrainte d'un temps court et social, représente une forme de temporalité chronologique, comme une exigence de *rapidité*. La présence kairologique est liée à la justesse d'un geste, qui appelle à la sérénité, relativement au *mouvement* d'un temps ne cessant de couler. Et l'immédiateté de l'éphémère nomme l'expérience d'un temps mis à *vif*. « À la rapidité s'oppose la pesanteur ; au mouvement s'oppose la répétition ; au vif s'oppose le continu<sup>321</sup>. »

---

<sup>321</sup>DAMASIO (2006), [en ligne].

## 28.2 Les temps musicaux

Le temps long *dans* lequel apparaît le rite musical ne se confond pas avec le temps court *pendant* lequel se déroule la musique. Le rituel d'une représentation s'inscrit dans un « temps réglé<sup>322</sup> », à la fois naturellement et socialement : il y a les musiques du nouvel an, les musiques d'enterrement ou de mariage, celles du début du printemps. La musique est alors envisagée de l'extérieur, et son temps est celui dans lequel elle apparaît. En mettant d'abord l'accent sur le caractère *mondain*<sup>323</sup> et cyclique de ce temps long, le rite semble pris dans l'aïon des saisons qui s'enchaînent, dans la nuit qui précède le jour, qui précède la nuit. Ce temps est nécessaire, il apparaît structuré et prévisible : *a priori*, le printemps succèdera toujours à l'hiver. Mais si le caractère social de cette prescription attire davantage l'attention, la représentation musicale semblera alors s'insérer à un temps chronologique : le musicien progresse au fil de son travail, et ses performances marquent autant de stades dans son évolution personnelle ; les fluctuations des modes stylistiques sont jalonnés de concerts *faisant date*. Le rite musical est à l'image d'un enterrement, qui peut se penser dans la continuation du vivant, dans le cycle inéluctable de la vie et de la mort, ou être envisagé comme la fin chronologique d'une existence<sup>324</sup>.

La musique est prise dans un temps ; mais un autre temps se déploie dans la musique. Le temps musical qui nous intéresse ici est celui qui se vit de l'intérieur de l'expérience sonore. Même si l'on ne peut ignorer le temps du rituel, ce temps de l'expérience en diffère fondamentalement<sup>325</sup>. Souvent, les analyses musicales discutent le temps de la musique, en comparaison du temps ordinaire de la sociabilité. Pourtant, le temps musical n'est pas plus univoque que le temps ordinaire ; si la temporalité imposée par l'expérience musicale est bien différente de celle du quotidien, il n'en est pas moins possible de vivre la musique selon différentes temporalités, d'ailleurs hétérogènes.

Le temps musical est une forme de temps cyclique, dans le sens où un effet peut devenir rétrospectivement la cause de sa cause, devenant effet : la résolution d'une tension, par exemple, peut apparaître comme le moteur qui a précédemment créé cette tension. La

<sup>322</sup>PICARD (2008), p. 168.

<sup>323</sup>Entendu relativement à l'idée de *mondanité* comme façon d'être-au-monde.

<sup>324</sup>Rappelons-nous Boutès qui meurt pour renaître : en cela, et en tant qu'elle est performative, l'improvisation est symboliquement autant un rite initiatique qu'un enterrement.

<sup>325</sup>Fontanille et Bertrand distinguent deux grandes façon d'appréhender la notion de temps, qui rejoignent la distinction entre le temps de la musique et la temporalité du musicien que nous faisons au chapitre précédent : le temps de l'existence, qui permet de penser les médiations, et le temps de l'expérience attaché à la compréhension de l'immédiateté. FONTANILLE, BERTRAND (2006), p. 1-14.

spécificité du temps musical réside dans son déroulement inéluctable : on ne peut interrompre une écoute ou une pratique sans briser l'expérience de ce temps. L'entièreté d'une musique est à l'image de chaque son particulier, inscrit dans le temps irréversible d'une chute : une fois un son apparu, rien ne peut plus l'empêcher d'exister, jusqu'à ce que, de lui-même, il disparaisse. C'est ce caractère du son qui fait de la musique une *précipitation*<sup>326</sup>. Pour cela, la musique est pensée comme l'art du temps – elle institue pourtant également un rapport à l'espace tout à fait particulier : elle est aussi un art qui se répand, qui occupe tout l'espace de sa présence jusqu'à *toucher* l'oreille des auditeurs. La musique est un mouvement, et en tant que telle, elle est autant une spatialisation qu'une temporalisation : le geste est ce qui transforme une quantité d'espace-temps en qualité spatiotemporelle. Idéalement, le temps propre de la musique est un temps d'urgence, un temps qui, à l'instar des arts *vivants* en général, nécessite une présence vive et aiguisée : le spectacle de musique instaure un temps kairologique. Mais cette temporalité n'est pas monolithique, de même qu'il est possible de la transgresser en Kronos, en se désincarnant, ou dans une expérience d'immédiateté.

La musique institue, dans le temps, un type de rapport entre l'homme et le monde. Le musicien oscille notamment entre deux formes de temporalités<sup>327</sup> : en privilégiant les rythmes humains, il se positionne relativement à la *structure* des rapports sociaux, il espère une reconnaissance de son appartenance et la compréhension avec l'autre ; paradoxalement, les rythmes dits naturels orientent le musicien vers son *existence* propre. Une posture considère que la musique se déploie dans le temps – il s'agit alors du temps quantitatif, dramatique et intensif, des rythmes humains – quand l'autre perçoit le temps se déployer dans la musique : les rythmes naturels instituent un temps qualitatif et extensif, celui qui caractérise l'épique, pour Adorno. La posture intensive et dramatique, d'une musique qui *tue le temps*, correspond assez bien à la modalité du *faire*, selon Tarasti, quand son opposé, qui conçoit une musique plus statique, une musique qui libère le temps, renvoie à la modalité de l'*être*. Cela nous permet d'envisager l'idée selon laquelle ces deux temporalités sont toujours et en même temps en chaque musique. D'un côté, la musique se scande, se compte et s'analyse, de l'autre, elle a la signification d'une expérience de la durée. La critique sous-jacente est évidente : notre perception culturelle du temps gêne l'épanouissement, en nous-mêmes, de la spécificité du temps musical. Ce que la musique offre de plus précieux est justement une façon différente de vivre le temps, et l'espace. Elle est certes un fait social,

---

<sup>326</sup>Voir chapitre « le désir d'improvisation ».

<sup>327</sup>Par exemple, BERGSON (2003) oppose le quantitatif mesurable au qualitatif de la durée, ADORNO (2003) l'intensif et l'extensif, ou le dramatique et l'épique, et CAGE (2002) différencie les rythmes humains et naturels.

culturel, mais qui se propose de faire ressentir aux sujets leur inscription dans le monde. Nous pensons le temps en termes d'espace ; or l'espace disperse, quand la durée permet à l'individu de se rassembler<sup>328</sup>.

La lenteur se présente souvent comme un remède au danger d'une désincarnation dans le kronos. « Il s'agit donc moins d'insister sur la dimension créatrice du présent que sur la force de la patience qu'exige le temps<sup>329</sup> ». La patience, selon Jacques Siron, est d'ailleurs le premier talent d'un improvisateur<sup>330</sup>. La lenteur permet de s'abandonner au temps, de l'éprouver pleinement, et de sortir des exigences de l'action pour finalement connaître la passivité d'une expérience réelle de la durée. La rapidité est une façon de se laisser dominer par le réel de l'urgence et par la contrainte de la temporalité, alors que la lenteur permet une certaine maîtrise du temps, l'inscription de son propre rythme dans une temporalité *sereine*. La lenteur est une façon de s'approprier le temps<sup>331</sup>. Une lenteur dans l'urgence, loin d'être paradoxale, constitue pour l'improvisateur l'exigence d'une sérénité souveraine, l'impératif d'un *laisser être* conscient et volontaire : c'est en cela qu'il s'agit pour lui de vouloir le non-vouloir.

### 28.3 Boucle et pulsation

Les musiques se distinguent essentiellement par les temporalités qu'elles impliquent. Nous avons vu en quoi la notation, dans la linéarité d'un temps diachronique<sup>332</sup>, avait instauré dans la pratique musicale une temporalité clairement chronologique. La notation prescriptive est d'ailleurs contemporaine de l'écriture des durées, puisqu'avant le XIIe siècle, l'écriture de la musique ne concernait que les hauteurs<sup>333</sup>. Mais c'est la mesure qui, plus fondamentalement que la notation, a ancré la musique dans un temps conceptuel et maîtrisé. La barre de mesure n'apparaît dans l'écriture de la musique qu'au XVIIe siècle<sup>334</sup>. Ce qu'elle institue de spécifique n'est pas tant une périodicité de la musique, un bouclage, qu'une *hiérarchisation* des temps qui la compose. Une « marque réitérative régulière<sup>335</sup> » est également présente

<sup>328</sup>C'est notamment parce que l'espace s'appréhende surtout par l'œil, alors que l'oreille nous sensibilise davantage au temps qui passe. Voir chapitre « l'œil et l'oreille ».

<sup>329</sup>BOISSIÈRE (2008), p. 36.

<sup>330</sup>SIRON (2007), p. 698.

<sup>331</sup>Le temps du monde est plus lent que le temps social – du moins il apparaît ainsi car il est plus long. Pour se réapproprier son rapport au monde, il est donc nécessaire de ralentir. Voir chapitre « l'équilibre comme ligne du juste ».

<sup>332</sup>KRAMER (2004), p.189. La notation inscrit la musique dans le temps linéaire de la lecture et de l'écriture, dans une logique diachronique de la succession et de la prévisibilité des signifiants.

<sup>333</sup>DUFOUR (2008), p. 69.

<sup>334</sup>AROM (2007), p. 929.

<sup>335</sup>*Ibid.*, p. 942.

dans les musiques qui ne sont pas écrites, mais l'idée de temps forts et de temps faibles, par contre, naît de la mesure, et par voie de conséquence, de la graphie musicale. Par l'accentuation de certains temps, la mesure est synonyme de rythme, elle n'a pas d'existence propre. Même exempte de cette hiérarchisation des temps qu'elle étalonne, la notion de métrique, qui « concerne *l'étalonnage du temps en quantités – ou valeurs – égales*<sup>336</sup> », subit le même sort dès qu'elle est confrontée à des formes asymétriques comme l'*aksak*<sup>337</sup>, puisque « l'armature métrique se confond avec l'articulation du rythme<sup>338</sup>. »

Convention graphique pour régler l'agencement des durées et en faciliter la lecture, la mesure constitue un cadre *abstrait* – puisque *prédéterminé* et *vide* – qui préexiste à la musique. Le concept de mesure préfigure cependant l'un des attributs de la substance sonore qui viendra s'y inscrire – celui d'*une marque réitérative régulière*. De ce fait, une fois dotée de substance, la mesure constitue un *premier niveau* d'articulation rythmique<sup>339</sup>.

Ce qui nous intéresse ici n'est donc pas la mesure, mais la récurrence d'une sorte de micro-carrure<sup>340</sup> – ce que nous entendons par *boucle*. De même, nous préférons la *pulsation* à la métrique, qui n'a pas de consistance dans le son, et sans non plus la confondre avec la plus petite durée perceptible – le *chronos protos* de la musique grecque ancienne. La pulsation n'est pas non plus le tempo, qui est le taux d'événement musical par unité de temps : toute musique possède un tempo, même les musiques non pulsées. La densité donne une impression de vitesse – plus la musique est dense, plus le temps *semble* passer rapidement, et inversement<sup>341</sup>. Mais la pulsation est autre chose, elle est « *une succession de temps isochrones et d'égale intensité* pouvant être matérialisées par un geste, par des battements de mains ou par tout autre procédé percussif<sup>342</sup>. » Ce caractère isochrone est moins mathématique que ressenti : la pulsation elle-même peut être mouvante, accélérant ou ralentissant *régulièrement*. C'est le cas, par exemple, dans les *batas* rituels de la religion Yoruba, et de toute façon dans la plupart des musiques pulsées. Le métronome, qui mécanise la pulsation, est une invention *européenne* ne datant que du XIXe siècle<sup>343</sup>. Les musiques pulsées ne sont pas toutes également inflexibles. C'est seulement parce que nous nous

<sup>336</sup>*Ibid.*, p. 934

<sup>337</sup>*Aksak* est un terme turc signifiant *boiteux* et qui désigne une organisation métrique irrégulière, fréquente par exemple dans les musiques traditionnelles des Balkans.

<sup>338</sup>*Ibid.*, p. 937.

<sup>339</sup>*Ibid.*, p. 942.

<sup>340</sup>La carrure, dans le domaine de la musique, désigne la structure de son développement dans le temps.

<sup>341</sup>Si la vitesse du temps peut représenter une sensation, elle est une double absurdité physique puisque la vitesse est déjà une relation au temps, et relativement à une distance que le temps ne peut parcourir.

<sup>342</sup>*Ibid.*, p. 930. On pourrait dire, aussi, que la pulsation naît de l'alternance entre présence et absence.

<sup>343</sup>MANIGUET (2008), 151-160.

intéressons ici surtout aux musiques occidentales, que la pulsation nous apparaît privilégier davantage une temporalité chronologique que kairologique. Plus généralement, la pulsation est une manifestation de la scansion diachronique linéaire du temps musical, ainsi rendu *lisible*. Par ce biais, la musique est inscrite dans la linéarité d'un langage et d'un système symbolique : la pulsation, finalement, fonde la dimension *sémiotique* de la musique.

On peut répartir l'ensemble des musiques – et l'ensemble des musicologues semblent d'accord là-dessus – entre les musiques mesurées et les musiques non mesurées. Mais cette distinction n'est pas toujours évidente : elle peut renvoyer à la pulsation, à une périodicité, à la métrique ou même à la mesure. Le temps lisse, ou amorphe, selon Boulez<sup>344</sup>, renvoie à une musique sans pulsation, en opposition au temps strié qui est pulsé. Le temps strié est prévisible et téléologique, alors que le temps lisse, que Deleuze appelle aussi *temps libéré*<sup>345</sup>, s'inscrit dans une imprévisibilité absolue. Nietzsche ne parle pas d'autre chose lorsqu'il oppose les rythmes dionysiaques et apolliniens<sup>346</sup>. Bien sûr, la pulsation tend à instaurer un temps chronologique, mais l'absence de pulsation suffit-elle à définir une musique non mesurée ? Le temps lisse est fluide, plus ouvert au changement, plus proche des permanentes fluctuations du vivant, c'est-à-dire des impondérables du réel ; chaque vague sonore y est unique, avec sa propre énergie, sa propre dynamique. Mais l'association du non pulsé à la liberté d'un fluide, à l'ouverture du temps, est une représentation proprement occidentale qui ne fait que prouver l'emprise du temps chronologique sur notre façon d'envisager la musique. La battue régulière n'est en rien nécessaire à la synchronie, et il n'est pas rare, à travers le monde, de devoir interpréter avec précision une musique non pulsée, sans que cela ne soit ni gênant pour l'interprète, ni surprenant pour l'auditeur. Dans ce cas, la musique semble à la fois non pulsée et mesurée : ce temps lisse connaît aussi la périodicité, comme si une pulsation très large marquait chaque début de phrase musicale. A l'inverse, en imaginant une pulsation qui ne soit pas bouclée, un temps strié mais ouvert devient possible, une temporalité scandée mais non téléologique : sans carrure, la pulsation ne sait pas où elle va. L'improvisation qui ne refuse pas systématiquement la pulsation montre à quel point la disponibilité au changement, et au présent qui passe, dépend moins de l'absence d'un temps marqué que de celle d'une périodicité. Pour nous, la distinction entre musiques mesurées et non mesurées se pense finalement dans l'articulation d'une boucle et d'une pulsation.

---

<sup>344</sup>BOULEZ (1987).

<sup>345</sup>DELEUZE (1978), [en ligne]. François Picard, pourtant, démontre à partir de l'exemple de la Chine que le fait d'opposer le mesuré au libre est loin d'être universel. PICARD (2008), p. 161-174.

<sup>346</sup>SCHNEIDER (2008), p. 54.

Conceptuellement, la pulsation est déjà une boucle, une boucle à un temps, comme la forme minimale de la répétition. Mais, dans la musique, la pulsation divise le temps alors que la boucle le multiplie – à condition, pour le pulsé, d'être régulier, car une pulsation irrégulière crée une boucle. Dans les deux cas, le temps est mesuré, compté. La musique bouclée et pulsée, que le signe de croix du battement de la mesure symbolise, ressemble à un carré en ce que des droites se ferment les unes sur les autres. La périodicité d'une musique non pulsée se dessine en rond. La musique pulsée mais sans récurrence systématique prend l'apparence d'une droite, stable et ouverte. Enfin, sans pulsation ni bouclage, la musique est une simple courbe, comme une vague, mouvante et ouverte. Cette dernière forme musicale est la seule qui peut exactement se dire non mesurée<sup>347</sup>.

Il est aujourd'hui courant de mettre en boucle une séquence musicale, parfois celle qu'on vient de jouer, et souvent pour pouvoir s'accompagner dans la continuité de son jeu<sup>348</sup>. Cette technique est trompeuse pour l'improvisateur, d'abord parce qu'elle le place tout de suite dans une optique de construction, mais également car elle impose une régularité mécanique au flux temporel, elle cisaille la durée. Ainsi, paradoxalement, la boucle musical s'inscrit dans un temps chronologique, donc linéaire, alors que le temps coulant des flots libres peut apparaître comme figure du cycle de l'éternel retour<sup>349</sup>.

Tous ces temps musicaux peuvent se vivre, et se vivent d'abord, dans le temps kairologique de la représentation. Mais les musiques mesurées poussent le musicien vers une perception chronologique du temps qui passe, alors que les musiques rondes, droites, ou même courbes, précisent toujours davantage la présence dans le kairos. Moins il y a de forme musicale, plus le présent est disponible. Une musique pulsée et bouclée nécessite, pour le musicien, une double attention : jouer dans le tempo et suivre la carrure. Rester dans le temps n'est pas évident, cela demande un effort de précision permanent ; de même, savoir se situer dans la trame prévue nécessite d'entendre la forme générale, presque de *voir* le déroulement de la musique pour pouvoir y inscrire son jeu. L'attention se travaille, et s'il est évidemment possible de se sentir libre dans ces contraintes, cet effort distancie le geste du musicien qui

---

<sup>347</sup>La musique classique occidentale est principalement *carrée*, l'improvisation libre est surtout *courbe*. De nombreuses cultures musicales jouent une musique *ronde* (de l'Iran au Japon), et certaines musiques de transe, celles qui ne répètent rien, rejoignent par exemple des musiques électroniques dans la figure musicale de la *droite*.

<sup>348</sup>À propos de la démocratisation de la technique du *sampling* à l'intérieur même du jeu musical, grâce aux *loopstation*, voir chapitre « l'autre improvisateur : rencontre et souveraineté ».

<sup>349</sup>Voir chapitre « le commencement ».

plie son désir aux nécessités de l'énoncé. À l'inverse, une musique ni pulsée ni bouclée permettra au musicien de focaliser toute son attention sur la justesse de son geste, d'épouser son temps propre et non celui imposé par la musique. Plus la musique est mesurée, plus le musicien doit orienter son jeu selon les modalités du Soï ; inversement, moins la musique est mesurée, plus le Moi du musicien peut s'épanouir. La pulsation pousse vers la sociabilité.

Seules les musiques non mesurées semblent attirer le musicien vers une temporalité immédiate et passive – une immédiateté pulsée, ou bouclée, est-elle seulement possible ? Si Coltrane, par exemple, était d'abord attaché à l'idée de répétitivité, d'un tournoiement créant une illusion de temps infini, c'était surtout en réaction à l'idée de développement, chère à de nombreux improvisateurs, à la répétition d'une trame harmonique. Plus tard, il s'émancipera également de la boucle. Si les quatre postures typiques précédemment délimitées se pensent à l'intérieur d'une présence kairologique, le *scientifique de la musique* – la posture poïétique orientée vers l'énoncé – , surtout animé par son devoir, semble s'épanouir dans une temporalité cadrée qui le tire vers Kronos. C'est peut-être là une des lacunes les plus importantes des musiques occidentales – qui a aussi fait leur richesse : notre perception du temps musical, influencée par seulement cinq siècles d'histoire seulement européenne, se définit justement par une césure entre la musique et sa perception physique, vivante, au profit d'une musique intellectualisée et pensée avant tout dans le monde des représentations. La logique de la mesure a en effet brisé le flux sonore, non seulement en le divisant, en le *battant*, mais également en le bouclant, en l'enfermant dans une redondance maîtrisable : le temps ne passe plus mais il se répète, régulièrement. Les deux postures poïétiques, par la distanciation qu'elles instaurent, tendent vers la désincarnation. La praxis des deux autres postures, chacune à leur manière, cherche à éviter ce piège en se concentrant sur la justesse de leur présence. Et c'est finalement le musicien qui se concentre sur son geste qui semble le plus apte à transgresser le kairos en immédiateté. Peut-être est-il possible de simplifier cela à l'excès : l'improvisateur travaillé par la modalité du savoir s'inscrit dans une temporalité kairologique tendue vers l'irruption événementielle, alors que celui qui est animé par la modalité du pouvoir se vit dans la présence d'un kairos attiré par Kronos ; le vouloir prime chez l'improvisateur ayant transgressé sa présence en immédiateté, quand celui qui est surtout affecté par la modalité du devoir entretient une temporalité chronologique. Mais ces conceptualisations, arbitrairement tranchées, nécessitent à chaque fois d'être nuancées en les confrontant à la réalité des phénomènes musicaux.

## 28.4 Comment le musicien peut-il sortir d'une temporalité chronologique ?

C'est sans aucun doute le caractère pulsé d'une musique qui lui permet d'imposer une obéissance<sup>350</sup> : comment marcher au pas sans pulsation ? La pulsation permet aux corps en présence de s'accorder précisément, de se rencontrer à chaque martèlement de ce temps commun ; plus que cela, elle impose même son tempo à l'inconscient physique de ceux qui l'entendent, et ne peuvent pas ne pas l'entendre. Il est impossible de fermer ses oreilles comme on fermerait ses yeux. On peut choisir de ne pas regarder un tableau, un écran ou un spectacle ; on est par contre soumis aux sons de son environnement. La pulsation profite de cette nécessaire soumission de l'oreille pour diriger nos mouvements, jusqu'aux battements de notre cœur. La transe, sous ses formes traditionnelles ou plus récentes<sup>351</sup>, consiste justement dans un abandon purement physique à une telle obéissance. Du point de vue de l'auditeur, elle rejoint une poétique du non-vouloir<sup>352</sup>, caractérisée différemment par le musicien.

Les musiques du XXe siècle occidental semblent attirées par le dépassement de la temporalité chronologique. Les musiques non pulsées du Moyen-Âge suivaient le rythme de la parole, et certains musiciens visent actuellement cette présence de chaque instant, à l'image d'Hermeto Pascoal *jouant* une interview d'Yves Montand<sup>353</sup>, ou de certaines recherches électro-acoustique qui s'intéressent moins à une pulsation métrée et objective qu'à la pulsation *ressentie*. On a même pu sortir l'écoute du temps chronologique, parfois, en complexifiant à l'extrême des rythmes pulsés – la musique contemporaine foisonne d'exemples à ce propos, le jazz également. La démarche est claire : se libérer des représentations culturelles normées pour se rapprocher d'un rythme plus naturel, plus proche du vivant, à l'image des pulsations flexibles. Or, si le retour des saisons, par exemple, est indéniable, il n'y a pas pour autant de régularité *mathématique* dans les rythmes du monde ; seule notre perception les cale sur une trame muette et mesurée.

---

<sup>350</sup>QUIGNARD (1996). C'est également Pascal Quignard qui souligne l'impossibilité de fermer ses oreilles.

<sup>351</sup>L'exemple le plus évident est la *trance*, style bien nommé de musique électronique. Mais ce phénomène débordé largement ce seul style, comme la réaction vitale d'occidentaux ayant perdu, dans leur rapport au son, le contact avec leur corps ; comme s'ils se réinventaient une tradition cathartique, historiquement diluée dans une posture désincarnée, qui, par l'idée de progrès, a balayé ses traditions pour du toujours nouveau.

<sup>352</sup>CHARLES (2014), [en ligne]. Voir chapitre « vouloir laisser-être ».

<sup>353</sup>À partir de 3:18 surtout, quand la pulsation est moins présente. Disponible sur : [youtube.com/SrgveUpwCnM](https://www.youtube.com/SrgveUpwCnM)

Un musicien – Hugues Germain – composait en rassemblant ses prises de son préalables, autant celles ayant eu lieu dans des villages ou des villes que celles effectuées en pleine brousse. Il ne cherchait surtout pas à les caler sur une pulsation, bien au contraire, il voulait faire ressentir le rythme non pulsé de notre environnement. Ce qu'il voulait créer était « une sensation de pulsation<sup>354</sup> ». Les danseurs pour qui il travaillait n'en furent pas décontenancés pour autant ; leurs mouvements semblaient bien couler au rythme de la musique.

La musique spectrale – jusqu'à son développement en *drone music* – est parvenue à échapper à la fois à la pulsation et à la boucle, par une sorte de ralentissement monumental, comme si elle donnait à entendre ce qui se produisait *entre* deux pulsations. Avec un battement de trente minutes à la noire, le présent était atteint par la durée. Au contraire, le temps lisse apparut dans le jazz par accélération. Le résultat, nous le connaissons, ce n'est pas une durée pure, une absence de devenir, mais un chaos vivant<sup>355</sup>. Le be-bop atteignait déjà, par ses tempos très rapides, les limites de notre perception<sup>356</sup> ; tout le monde ne peut pas battre, donc entendre, la pulsation de certains morceaux de Charlie Parker. Son jeu même ressemblait plus à de grandes vagues sonores qu'à une succession très rapide de notes distinctes les unes des autres.

John Coltrane exprimait très clairement sa volonté de susciter cette impression par un jeu de saxophone aussi fluide qu'extrêmement rapide. Ne pouvant aller plus vite que le be-bop, Coltrane s'épanouit d'abord dans la polyrythmie, qui substitue à une pulsation univoque une superposition de pulsations, toutes aussi importantes les unes que les autres : cette période correspond aux années pendant lesquelles il joue avec Elvin Jones, pour qui un des principes fondamentaux de la batterie était de « garder le temps<sup>357</sup> ». Déjà, pour Coltrane, le temps se déployait dans la musique, et non l'inverse ; pour lui, le flux ne s'arrêtait jamais. C'est d'ailleurs en ce sens qu'il maîtrisait sa position face au microphone, continuant à jouer hors sonorisation puis réapparaissant, de même qu'il disparaissait physiquement de scène avant que la musique ne cesse, « comme s'il ne s'était jamais arrêté de jouer<sup>358</sup> ». Les fins et les

---

<sup>354</sup>Ce sont ses propres mots. Il préparait alors une musique pour le danseur burkinabé Salia Sanou, à Bobo Dioulasso en 2008.

<sup>355</sup>DARBON (2006).

<sup>356</sup>Les sons que nous ne pouvons pas percevoir résultent aussi de mouvements trop lents ou trop rapides pour notre *pensée*. Le minimum de temps renvoie à la capacité de notre entendement, à la pensée la plus courte, mais il doit sûrement exister un temps plus court que notre pensée ne peut pas appréhender. Voir chapitre « silence ! »

<sup>357</sup>L'anglais est plus explicite : « keep the time together ». Documentaire accessible sur : [youtube.com/CFrbKhu5Go0](https://www.youtube.com/CFrbKhu5Go0)

<sup>358</sup>MICHEL (2011), p. 90.

débuts des interventions de Coltrane sont des disparitions, dans le sens où il est « physiquement inaudible mais pas conceptuellement absent<sup>359</sup> ».

Mais le tournant fondamental se cristallise quand il remplace Elvin Jones par Rashied Ali. Coltrane disait à son propos qu'il jouait « des rythmes multidirectionnels » (ce qui nous fait dire qu'Elvin Jones proposait davantage des rythmes *pluridirectionnels*). En jouant comme si chaque pulsation avait son propre tempo, sa propre énergie – c'est-à-dire en jouant sans pulsation – Rashied Ali correspondait mieux à ce que Coltrane voulait alors. Pour les mêmes raisons, McCoy Tyner laissa sa place à la future femme de Coltrane, Alice McLeod. John Coltrane, qui voulait « être une force bénéfique », est sorti du temps musical du kronos pour le ramener à une temporalité plus ouverte. Si la pulsation était alors abandonnée, une certaine périodicité ressurgissait parfois, dans la structure des morceaux ou par un motif récurrent (*A love supreme, a love supreme...*) La musique enregistrée en duo avec Rashied Ali était au contraire complètement embarquée dans un flux incessant, sans aucune reprise ni orientation téléologique. La temporalité planétaire à laquelle ce disque fait référence<sup>360</sup> relie l'aïon du temps long des saisons et des planètes à l'expérience immédiate de la courte temporalité sonore.

## 29. L'urgence de la présence

La plupart du temps et à l'inverse de ses significations étymologiques, l'improvisation consiste finalement à *voir à l'avance*. Capacité de réaction dans l'urgence, elle est ainsi tributaire notamment de l'anticipation – elle se fonde sur une forme d'*attente*. La qualité de la présence de l'improvisateur détermine la justesse de l'improvisation. La notion de présence est triple : être, là, maintenant. Elle est avant tout un certain rapport à soi.

L'enfant qui répond *présent* à l'appel<sup>361</sup> en classe exprime plusieurs choses : son corps est physiquement présent dans cette salle, et il le sait, c'est-à-dire qu'il est lui-même symboliquement en dehors pour s'y voir. Sa présence physique s'inscrit dans un temps déterminé, qui est aussi une façon de vivre le temps : pour être présent, il ne suffit pas d'être là à l'heure, il faut aussi être conscient et réactif. L'absence dans l'imaginaire n'est pas

---

<sup>359</sup>*Ibid.*, p. 92.

<sup>360</sup>L'album s'appelle *interstellar space*, et les morceaux *Mars, Jupiter, Venus*, etc.

<sup>361</sup>La pulsion invocante ne consiste-t-elle pas, finalement, à *faire l'appel*, et, ainsi, à susciter la réponse ?

tolérée, ni la vie sauvage, sans souvenir des règles que sont l'organisation du temps et l'occupation de l'espace. Enfin, sa parole est performative puisque c'est *dire* présent qui le rend présent ; l'enfant qui parle est alors un enfant qui agit, et assume sa parole. Il n'est pas simplement un corps dans un espace et un temps, il est un sujet qui va devoir faire des choix et s'engager. En répondant *présent*, l'enfant se déclare deux fois *là* (devant l'interlocuteur et devant soi), deux fois *maintenant* (dans le cadre social du temps prévu, et dans un temps éprouvé à plusieurs, un temps commun et accordé : à 8h et sans dormir), et *prêt* à agir en répondant de ses actes (il se rend par ce geste responsable de lui-même, et se fait ainsi reconnaître par les autres).

La présence est d'abord une spatialisation<sup>362</sup>. Elle suppose évidemment une mise en espace réelle : l'improvisateur se place au devant de la scène. Mais cette spatialisation est également symbolique ; être devant soi consiste à se dédoubler, en étant et se regardant être dans le même temps. Le regard élevé<sup>363</sup> de la specularité institue le symbolique. La présence constitue la conscience, et le soi se définit en s'imaginant autre. Se regarder fonde l'autre en soi. Il est alors possible de continuer à faire tout en statuant sur ses actes, c'est-à-dire de permettre et légitimer le pouvoir de l'autocensure. La qualité de la présence d'un improvisateur dépend de la justesse de cet équilibre entre le jugement sur soi et le faire effectif.

La présence est aussi un rapport au temps, elle est l'instauration d'une distance symbolique avec le passé. Elle se vit dans l'urgence et institue la ré-action : à partir d'un stimulus, par la mémoire du passé proche, un plan d'action est échafaudé puis mis en œuvre. La rapidité de l'urgence ne correspond en rien à l'immédiateté, puisque la présence est au contraire un processus de médiation dans le temps. S'il peut y avoir simultanéité d'un geste et d'une prévision, ceux-ci ne sont pas relatifs au même événement. Le geste présent n'est pas une succession de maintenant : il est un mouvement continu, ancré dans le passé et orienté vers un but sans cesse réactualisé. Le sujet dédoublé se focalise à la fois sur la qualité de l'exécution, l'écoute, et le projet<sup>364</sup>. Une projection repose sur l'attente d'un futur imaginé ;

---

<sup>362</sup>*Prae-ens* : étant devant.

<sup>363</sup>LANDOSWIKI (1985), p. 249-255.

<sup>364</sup>À propos de l'ambiguïté du terme de projet, voir chapitre « vouloir laisser-être ». L'idée de projet, qui est à rapprocher de la notion d'attente, renvoie ici à un temps très court : dans la temporalité de la présence, le moindre geste musical, une fois commencé, porte en lui le projet de sa résolution – même si ce dernier n'est finalement pas actualisé. Le geste fondamental de l'improvisateur consiste justement à censurer ce type de prévision dès qu'il devient formulé dans l'entendement, car c'est à ce moment que le projet entrave l'écoute et l'expérience du temps présent ; de cette manière, l'improvisateur *continue à vouloir ne pas prévoir*.

l'écoute est toujours écoute d'une chose en train de passer. Sans elle, le but peut très vite devenir obsolète, et le projet figé. Sans projet, qui est l'idée d'une forme, la continuité est rompue. L'écoute et le projet s'articulent finalement à une attention sur le faire, qui vise l'authenticité<sup>365</sup> de l'expression du désir. Le jeu urgent est la réaction à l'interprétation<sup>366</sup> d'un fait : de l'extérieur vers l'intérieur, une écoute sélective interprète de façon singulière l'alentour, et de l'intérieur vers l'extérieur, s'exprime *ensuite* l'interprétation personnelle du projet en cours. Dans l'expression, en tant qu'actualisation de la traduction d'une représentation, une proposition supplémentaire est adjointe à l'interprétation passée de la situation. Mais le processus d'interprétation ne s'interrompt pas pendant celui de l'expression. L'expression d'une idée passée a lieu en même temps que l'interprétation de ce qui a cours.

L'urgence est un tempo autant imposé par une situation que forgé par l'appréhension rythmique propre au sujet. Une même musique peut se vivre en fonction de la rapidité de son débit ou selon ses lentes vagues expressives. La situation d'improvisation musicale implique une urgence particulière, mais qui peut aussi se rencontrer dans le rythme ordinaire du quotidien. Il y a donc des présences plus ou moins urgentes, qui ne résument pas les possibles temporalités des états de conscience : l'absence d'un côté, ouvre vers l'évasion de soi, quand l'immédiateté ou la présence pleine libère du temps social et permet de s'éprouver réellement de l'intérieur.

La présence est enfin une façon de devenir acteur. Être présent, c'est notamment assumer la responsabilité de sa parole, même dans sa dimension qui échappe au contrôle conscient. Il est toujours dit plus que ce qui est voulu dire, et la présence consiste aussi à accepter la découverte de cette parole traîtresse. Dans l'énonciation musicale notamment, la présence agit comme un devoir : rester concentré, attentif, conscient de son environnement comme de sa perception et de son propre état. L'absence, même dans l'énoncé, est ici intolérable, elle est une *faute* posturale, un manquement à ce devoir. Si l'énoncé de l'improvisation, libéré de toute forme de devoir esthétique, ne peut contenir d'erreur, il est tout de même possible que l'improvisateur s'égare. L'autocensure joue un rôle déterminant dans la qualité de la présence d'un improvisateur : le regard élevé permet de toujours rappeler l'énonciateur à son devoir de présence, en réactualisant en permanence sa concentration sur l'écoute, l'expression et le

---

<sup>365</sup>Voir chapitre « de l'authenticité à la justesse », afin de relier ces considérations à la problématique de la *vérité*.

<sup>366</sup>Bien sûr, de la même manière que le terme *représentation* renvoie ici, et comme au chapitre « de l'authenticité à la justesse », à la représentation psychique et non au spectacle, le terme *interprétation* ne désigne pas ici la performance de l'interprète d'une composition mais un mécanisme d'appréhension du réel.

projet ; la concentration opère, à l'inverse, comme censure de censure afin de ne pas perdre en investissement ce qui est gagné en observation. Le piège de l'observation, que la concentration permet d'éviter, n'est pas l'absence mais la dispersion. Ainsi, la présence apparaît comme l'équilibre entre la concentration et l'observation<sup>367</sup> que le rapport à soi dans le temps institue.

Avançons une hypothèse : pour l'improvisateur débutant, le piège consisterait surtout à se perdre dans les méandres d'une concentration enthousiaste, et c'est l'observation qui peut venir le sauver de l'absence. L'improvisateur chevronné, quant à lui, peut aisément glisser sur la voie des excès de l'observation, qui l'éloigneront de son geste comme de la possibilité d'une expérience d'improvisation réelle<sup>368</sup>. C'est alors la concentration qui peut lui permettre de réinvestir son énonciation. Cette hypothèse pourrait donc se formuler ainsi : l'improvisateur apprend à affiner l'observation de soi afin de toujours moins s'y attarder, au profit d'une concentration toujours plus large sur l'urgence de son énonciation. Cela expliquerait pourquoi l'expérience réelle d'immédiateté, qui est une levée du symbolique et du regard sur soi, nécessite une pratique assidue de la censure par observation.

Le rapport à soi qu'institue l'urgence d'une présence est l'articulation de ces trois dimensions du sujet, du temps et de l'espace : la spatialisation réelle de l'individu implique une concentration sur le faire, inscrite dans l'urgence du temps présent ; l'observation de soi, dans sa dimension symbolique de regard élevé, permet au sujet d'éviter l'absence dans un temps imaginaire, disjoint du temps vécu de la présence ; un certain équilibre entre la concentration et l'observation, qui définit justement la qualité d'une présence<sup>369</sup>, laisse espérer une expérience différente, qui déborderait la seule urgence, qui la transgresserait vers l'immédiateté – la transgression pouvant se définir comme le mouvement qui traverse et

---

<sup>367</sup>DESHIMARU (1985). Le vocabulaire de la méditation préfère généralement le terme d'*attention*, que nous utilisons ici différemment, à celui d'*observation*. On notera aussi au passage le lien entre *pleine* conscience et parole *pleine*. Matthieu Ricard rappelle également la distinction entre deux formes fondamentales de méditations, *samatha* et *vipashyana*, qui chacune s'attache à une seule de ces tendances. RICARD (2008), p. 25.

<sup>368</sup>C'est que, d'un certain côté, le travail musical et la professionnalisation semblent bien éloigner le musicien de son geste, et réduire les possibilités d'une surprise. L'accroissement d'une attention sur l'instant, ou le développement d'une certaine forme de sensibilité à la justesse du geste, permettent de combler cette distance.

<sup>369</sup>C'est sûrement parce que la présence représente la temporalité de la sociabilité, que l'improvisation propose effectivement un savoir et des techniques permettant de briller en société ; elle est un formidable outil de gestion des ressources humaines, autant utile aux politiciens en quête d'influence qu'à l'entrepreneur désireux d'afficher une confiance en soi convaincante.

dépasse, qui *trans-gresse*<sup>370</sup>. L'immédiateté représente ici une façon particulière de vivre le temps et de se vivre dans le temps, une autre forme de temporalité.

L'absence empêche la rencontre : en ce qu'elle est une évasion radicalement individuelle, elle représente la limite et parfois l'échec de la relation à l'autre. L'immédiateté, quant à elle, manifeste le potentiel subversif de l'improvisation, puisqu'elle offre la possibilité de penser une temporalité à la fois différente de celle de la sociabilité, et tout de même capable de rester ancrée dans une situation : par la spécificité du rapport à l'autre qu'elle institue, l'immédiateté de l'improvisation réelle se pose, face aux usages courants de la sociabilité, en véritable alternative, ce qui lui donne une signification politique.

Il y a un paradoxe qui mène celui qui se concentre sur lui-même vers l'absence, et qui fait qu'une attention sur le monde peut permettre une transgression de la présence en immédiateté. Il s'agit peut-être ici d'une des aides les plus importantes que la méditation peut offrir à l'improvisation. Car si l'attention vise la concentration sur l'énonciation ou l'observation de l'énonciateur, elle risque d'enfermer l'improvisateur dans un processus autocentré et redondant, dans une écoute sourde de son environnement, voire dans une fin de l'écoute : sa concentration, le menant inéluctablement vers la somnolence et l'absence, appelle l'observation au secours de sa présence ; mais son observation glisse non moins inéluctablement vers une dispersion distanciée, qui appelle à son tour la concentration pour les bienfaits de son investissement. La modification de l'attention promet la sortie de cette oscillation permanente : elle peut faire *diversion*. Bien sûr, la diversion, au risque de devenir inattention, est aussi une pratique exigeante. Il ne s'agit aucunement de s'oublier dans la contemplation du spectacle du monde. Dans l'improvisation – comme dans la méditation – l'attention sur le monde nécessite une concentration sur ce qu'il est possible de percevoir, et l'observation de cette perception. À force de pratique, ces deux gestes peuvent se fondre l'un dans l'autre – cette simultanéité de l'observation et la concentration pourrait peut-être désigner ce que la pratique de la méditation appelle la pleine conscience. L'improvisation réelle relève de cette forme de pleine conscience qui n'est plus une présence distanciée, à la différence près – qui est énorme – qu'elle *exprime* en même temps cet état particulier de conscience. Est-ce à dire qu'à ce moment l'improvisateur ne pense pas ce qu'il fait ? Dans le sens d'une pensée *réflexive*, en effet. Mais si la pensée se situe aussi dans les sensations et les

---

<sup>370</sup>*Gradior* signifie *j'avance, je progresse*. Transgresser, c'est *passer outre, aller au-delà*. En ce sens, l'absence est une transgression de la présence quotidienne, réelle et symbolique, vers un imaginaire désincarné, alors que l'immédiateté est une plongée dans le réel, une transgression de la présence urgente par éviction du symbolique.

perceptions, l'improvisateur au contraire pense ce qu'il fait et fait ce qu'il pense dans le même temps. L'improvisation réelle est une conscience pleine capable de donner une forme énonciative à sa pensée – l'immédiateté de la pensée et du geste ne permet d'ailleurs plus de parler d'ex-expression.

Comment comprendre, dans ce contexte, ce qu'est le *lâcher-prise*<sup>371</sup>, idée récurrente dans les discours sur l'improvisation ? Il n'est pas seulement l'inverse du contrôle, ou de la censure, puisqu'il est possible de se faire piéger par le lâcher-prise, qui peut donc lui-même avoir besoin d'être surveillé, observé. Sinon, l'injonction paradoxale *lâche-prise* peut très bien avoir le sens d'une contrainte imposée par le contrôle de la concentration, et ainsi empêcher justement le sujet de s'oublier. L'observation doit permettre de ne pas considérer cette injonction comme la désignation d'un but à atteindre, car le lâcher-prise n'existe qu'au présent : il est un moyen et non une fin, comme une respiration<sup>372</sup>. Pour cela, il nécessite parfois que l'observation censure la concentration. Parvenir à s'oublier sans aucune censure ressemble à une conscience brute, éthologique, alors qu'avec une observation, le sujet se rend comme témoin de sa propre liberté. L'aliénation pourrait se définir comme un contrôle sans observation, quand le fait d'observer et de contrôler à la fois relève d'une sorte d'interventionnisme sur soi-même.

### 30. L'absence

On dit d'une personne physiquement présente qu'elle est absente lorsqu'elle perd la conscience de sa situation. L'absence n'est pas cet état paradoxal, comme un sommeil éveillé, dans lequel l'individu est béat, et qui lui fait dire qu'il ne pensait à rien. À ce moment d'abrutissement, il n'était pas ailleurs mais moins là, dans une sorte de pause générale de l'organisme qui pourtant continue évidemment de ressentir. Il est possible, au contraire, d'éprouver puissamment dans le temps de l'absence, de le vivre avec vivacité.

L'absence est un transport symbolique du sujet par son entendement. La réalité du corps et de son environnement n'est plus entendue, car il lui est substitué une situation imaginaire. Se

---

<sup>371</sup>La notion de *lâcher-prise* aurait pu recouper celle de *laisser-être* d'Heidegger, mais c'était sans compter sur l'imprécision et l'ambiguïté avec lesquelles elle est mobilisée dans le langage courant. Pour Roustang, « le lâcher prise n'est qu'une broutille de commencement ». ROUSTANG (2003), p. 82.

<sup>372</sup>Voir chapitre « la conscience de soi en tant que corps ».

rendre absent est une pratique pleine de potentialités. En tant que diversion, elle est une technique éprouvée de maîtrise de la douleur<sup>373</sup>, non seulement car elle permet d'oublier quelques instants la douleur réelle, mais surtout en ce qu'elle est capable d'agir sur elle, par le biais de son expérience imaginaire : s'imaginer dans un environnement chaud peut effectivement apaiser une perception douloureuse du froid. L'imaginaire est capable de constituer une détermination réelle. Cette maîtrise de la douleur peut être comprise dans le temps court d'une douleur physique précise, comme dans le temps long d'une difficulté existentielle plus latente. En ce dernier cas, l'absence ressemblerait à une posture qui regarderait le film qu'elle est soit-même en train de réaliser, ou qui lirait un livre tout en l'écrivant, une posture qui, en tout cas, permettrait l'évasion d'un quotidien insupportable, une consolation éphémère. En ce sens, elle est comme un rêve conscient, l'accomplissement d'un désir.

Si l'absence, en excitant ainsi l'imagination, ravive une capacité intellectuelle qui peut, en effet, aider à changer le visage de l'existence, elle représente aussi l'asile d'un enfermement aussi confortable qu'excluant. Elle est alors un processus d'évitement du réel, qui dégrade encore davantage les conditions psychologiques et sociales à l'origine de ce besoin d'évasion, ou d'aveuglement, et qui plonge toujours plus profondément dans une spirale d'introversión. De la même manière mais à une échelle de temps plus resserrée, l'absence peut se retourner contre l'effort de maîtrise de la douleur, en gênant, par une cécité malvenue, la réactivité et la lucidité sur le réel. S'oublier comporte toujours le risque d'accroître la violence de la chute à venir.

L'improvisation ne supporte aucune absence. L'improvisateur modifie la situation à partir d'elle-même, et non en s'y soustrayant. La sanction est rapide pour qui se perd dans l'imaginaire de son énoncé, pour qui insiste à décontextualiser une expérience qui implore sa présence. L'improvisateur absent ne sait pas ce qu'il fait : il ne vit et croit que ce qu'il imagine faire, sans se soucier de la justesse de son geste. Il confond s'oublier et oublier son corps. L'improvisation se pense comme inscription exigeante du sujet dans un lieu et un temps spécifiques, uniques : elle renierait ce qu'elle est en déroulant seulement l'expérience imaginaire d'un ailleurs. Une errance dans l'énoncé permet effectivement de lever certaines

---

<sup>373</sup>Si cet exemple, au premier abord, peut paraître trop éloigné de notre sujet, nous verrons par la suite en quoi il y est intimement associé (si l'existence peut se comprendre comme une confrontation à l'angoisse, et que l'improvisation propose une certaine manière de vivre, les expériences de maîtrise de la douleur et d'improvisation s'alimentent, s'éclairent l'une et l'autre.) Voir chapitre « vouloir-vivre ».

censures, mais il serait erroné de croire que s'oublier dans son imaginaire sonore rapproche le sujet de l'énonciation de son identité réelle. Au contraire, c'est dans le langage que s'égare l'improvisateur absent, et non dans sa parole singulière : il s'oublie dans l'énoncé et non dans son énonciation. L'absence suspend justement les censures qui aident à se distinguer – celles qui permettent d'éviter un réflexe normé, ou une habitude culturelle. Le fait d'improviser en solo, ou sans public, n'échappe pas non plus à ce devoir, puisqu'il n'est pas tant question de rester en contact avec l'autre de la situation, que de continuer à se vivre comme corps pensant : l'absence est une désincarnation<sup>374</sup>, et c'est surtout pour cela que l'improvisation, qui est un geste physique, ne peut que la rejeter. En ce sens, l'improvisation exclut toute absence, puisqu'elle peut se définir comme l'usage esthétique immédiat du temps et de l'espace de la présence. Fermer les yeux en jouant, par exemple, est un réflexe qui semble pousser vers ce piège. L'absence est une expérience solitaire. Si l'improvisation, même mise en scène, n'est pas non plus nécessairement un désir de rencontre, puisque l'improvisateur pourrait très bien se suffire de son introversion, elle n'en est pas pour autant compatible avec l'absence, en ce que l'absence isole également l'improvisateur de lui-même ; elle l'enferme dans une expérience imaginaire sans corps. L'identité absente est amputée de sa singularité physique, pourtant nécessaire et primordiale pour improviser. Un improvisateur absent agirait comme un somnambule.

Évidemment, l'improvisation peut aussi être un moyen d'assouvir un désir de rencontre, en premier lieu entre musiciens. Dans ce cas, chaque soi sonore cherche le contact de l'autre, dans l'expérience d'un son commun. Bien plus que d'un seul tête-à-tête, il s'agit bien alors d'une confluence d'intimités, qui se découvrent comme jamais le langage ne le permettrait – et qui le fait avec d'autant plus de justesse que les musiciens se doivent de continuer à assumer la distance qui les sépare. Si le désir de rencontre s'oriente vers l'audience, en revanche, c'est la situation même du spectacle que l'improvisateur cherche à déborder. Et dans ce but, en effet, l'improvisation est un outil précieux. Mais en quoi consiste cette volonté de contacter l'auditeur, sinon à le bousculer hors de sa posture absente de spectateur ? Le statut de spectateur repose sur sa mise en absence : nous aimons un film, par exemple, lorsqu'il parvient à nous faire oublier notre présence physique ; c'est en rendant le spectateur absent que le spectacle satisfait, en parvenant à faire vivre au public, de façon imaginaire et sans plus de distance, ce qui se passe sur scène. Il n'y a d'ailleurs, idéalement,

---

<sup>374</sup>Se désincarner dans l'absence, c'est-à-dire en étant *ailleurs*, diffère d'une désincarnation par Kronos : le corps est certes oublié, mais l'entendement peut très bien être *là*. Et l'une comme l'autre de ces désincarnations ne doivent pas non plus être confondues avec un agir sans volonté consciente.

aucun contact entre les spectateurs absents : notre voisin, même s'il est transporté par un imaginaire relativement similaire, n'existe pas plus pour nous que la salle de spectacle. Nous ne retrouverons cette réalité qu'une fois le spectacle terminé. Les spectacles qui interpellent le public réel n'échappent pas à ce constat ; simplement, ils le donnent de surcroît à réfléchir.

### 31. L'immédiateté

L'improvisation n'est pas immédiate en soi, elle espère seulement une expérience d'immédiateté. L'urgence de l'instant nécessite la réactivité. En cela, elle ne fonde aucunement l'immédiateté, seulement l'instantanéité comme expérience d'un temps resserré et simultané, d'une conscience aiguë du déroulement du présent en passé proche. L'immédiateté, au contraire, représente une expérience qui ne se situe plus dans la réactivité, puisque la *ré-activité* instaure une distance temporelle entre la cause passée et son effet présent, selon une visée projective. Elle est exclusivement simultanée. Si les représentations instituent une distance dans le temps, l'immédiateté censure jusqu'à la représentation que l'on a de soi. Cette temporalité particulière est l'expérience même du temps. Il n'est plus possible, dès lors, de distinguer le présent du passé, puisqu'ils n'existent plus en tant que tel, noyés dans la conscience exclusive de ce qui a lieu – ici, le passé est tout entier présent dans la situation. L'improvisateur joue alors *à même le temps*, en faisant l'épreuve de son déroulement. L'immédiateté se définit donc avant tout comme l'expérience d'une absence de médiation *temporelle*. Elle est au fondement de l'improvisation réelle, ou pleine<sup>375</sup>. C'est aussi à partir de l'idée d'immédiateté qu'il est possible de penser l'improvisation comme étant radicalement non téléologique : l'improvisation formelle n'est pas téléologique en ce qu'elle ne s'oriente pas vers un but *qu'elle connaît à l'avance* ; plus précisément, l'improvisation pleine ignore jusqu'à la visée même, elle ne s'oriente vers *aucun but*.

Est-il possible de considérer l'immédiateté comme une absence de *toute* médiation ? Cela dépend du lieu de la réflexion : d'un point de vue extérieur aux sujets en présence, qui s'intéresserait surtout à l'objectivité de la communication, toute forme d'expression implique nécessairement différentes médiations – celle du langage ou, pour nous, de la musique, celles de l'instrument, du geste, etc. Mais en s'attachant à l'expérience que vit l'improvisateur, l'immédiateté semble bien apparaître comme une transgression dépassant la seule médiation

---

<sup>375</sup>Voir chapitre « de l'acte formel à l'événement réel »

temporelle. D'abord, la médiation de l'instrument disparaît, en ce qu'il se vit alors comme le prolongement du corps – parvenir à une telle perception, qui est le but de la technique instrumentale, est même une des conditions pour expérimenter l'immédiateté. Le but de la technique réside notamment dans la réduction de la distance qui sépare le corps et l'instrument (afin de réduire celle qui sépare l'intention de l'expression). L'improvisateur espère pouvoir jouer de son instrument comme s'il chantait.

L'immédiateté est également la transgression d'une médiation plus fondamentale, celle qui situe le geste à distance du sujet, celle de l'identité clivée<sup>376</sup>. En effet, une telle expérience immédiate feint d'incarner l'assouvissement de la pulsion invocante : elle permet à nouveau d'éprouver l'indistinction dans laquelle l'*infans* se découvre. Aucune médiation avec son environnement n'est alors pensable, étant donné que les limites mêmes de l'identité sont abattues. Le corps est envahi par ce qui l'entoure, débordé, de même qu'il se répand dans le monde. L'environnement est vécu comme étant constitutif du sujet. Son être-au-monde devient un *être-le-monde* qui rappelle la symbiose des premiers temps de l'existence, quand l'*infans* ne voit pas en sa mère un être distingué, et que le processus d'individuation ne l'a pas encore coupé du réel. Mais cet assouvissement est feint<sup>377</sup>, nécessairement, car il ne s'agit pas d'une régression, d'un retour du même, mais bien d'une nouvelle expérience, qui porte le souvenir de la distinction, du langage et même de l'oubli fondateur de l'identité : c'est parce que le traumatisme même d'avoir oublié le monde de l'indistinction est proprement inoubliable, que l'immédiateté est une découverte. Si elle permet effectivement au sujet de ne plus être sujet, par un processus de dé-subjectivation qui le situe hors du monde de la présence, le sujet qui se transgresse *ressemble* seulement à celui qui ne connaît pas encore la subjectivité. *Ne plus être* diffère fondamentalement de *ne pas encore être*. L'immédiateté, de ce point de vue, peut être considérée comme une expérience hors de toute médiation.

## 32. L'envers des décombres

La capacité à l'émerveillement n'est pas innée. Une part considérable du travail de l'improvisateur consiste justement à dépouiller son oreille des significations toutes faites, afin de retrouver une certaine innocence en chaque expérience sonore. L'improvisation

---

<sup>376</sup>L'improvisateur, par son geste, se découvre autre, différent de ce qu'il pensait être. L'identité exprimée, celle qui fait, entre en confrontation avec celle qui regarde faire. Voir chapitre « le complexe d'identité ».

<sup>377</sup>À propos de cette notion du *feindre*, voir chapitre « de la révocation à la pulsion aurale ».

musicale a besoin de se délester de la musique. L'écoute qu'elle appelle est moins musicale que musicienne, c'est une écoute *déconditionnée*. Détruire n'est pas l'horizon d'une affirmation, mais ce qui la permet. Il faut un entraînement sans relâche pour diriger ainsi son attention et retourner sa mémoire – non pas oublier, mais toujours redécouvrir : ne jamais mobiliser des expériences passées pour préjuger, mais en restant disponible à la surprise. *Il est possible de s'habituer à ne pas connaître.*

La population d'un pays au lendemain d'une guerre civile – quel événement est plus marquant pour une nation ? Quelle situation est plus *urgente* ? – est tiraillée entre deux attitudes possibles : dresser un bilan, revenir sur les responsabilités de chacun et juger, ou se tourner vers le présent et chercher la voie d'une reconstruction pacifiante. Il n'est pas question d'estimer l'une meilleure que l'autre, mais l'urgence impose parfois ses exigences. Se concentrer sur l'actualité de la situation, ce n'est pas oublier le passé, c'est encore moins le nier : il s'agit plutôt de déplacer son regard, de vivre le temps dans une posture particulière. Les décombres sont les traces d'une démolition passée, et sont premièrement perçus relativement à la projection imaginaire de la chose démolie. Au milieu des ruines, *après* l'événement, apparaît la représentation de ce qu'était la ville *avant* le drame ; de cette manière, l'événement lui-même est envisagé selon l'ampleur des dégâts, dans une comparaison entre son avant et son après. L'événement a été vécu, la ville comme les identités en portent les stigmates, mais l'urgence de la situation rappelle que le temps ne s'arrête pas avec lui ; la nécessité de la survie est toujours bien *présente*. Alors, avec un œil neuf, les ruines sont regardées pour ce qu'elles sont, maintenant : les décombres sont aussi un espace ouvert, qui dégage les perspectives. L'envers des décombres est ce présent disponible à l'imprévu.

Sur ce point, la guerre ressemble, collectivement, à ce qu'un malade en crise vit individuellement : à l'irruption d'une douleur, une posture cherche à identifier la maladie qui en est la cause, et même les causes de cette maladie. Qu'elle s'appuie sur l'espoir d'une guérison, sur la peur de ne savoir ni l'origine ni les conséquences de son mal, ou qu'elle sombre dans le désespoir, elle ne répond pas à l'urgence de la situation *présente*. Le diagnostic permet de mettre un mot sur le mal assaillant, et de connaître ses séquelles ; il aide donc à se concentrer sur la maîtrise de la douleur sans plus d'effroi. Sinon, la panique n'est pas loin. L'autre posture cherche, le plus sereinement possible, à vivre au mieux cette douleur qui assaille. Elle remet à plus tard les questions de fond.

Pendant l'urgence d'une improvisation musicale, le moindre événement institue les mêmes dilemmes. Si une improvisation dans sa globalité est un événement, elle est également parcourue de multiples événements musicaux qui marquent irrémédiablement la musique et les musiciens, et qui prennent souvent l'allure d'une démolition. L'événement, en lui-même, se vit passivement : l'immeuble s'effondre. Mais comment réagir à ce qui vient de survenir ? L'interprétation de cet effondrement se vit différemment selon qu'elle s'inscrive dans une posture de jugement, qui cherche les causes passées de cet événement, ou dans une posture disponible, ouverte sur le temps qui continue de passer. Il ne s'agit pas de devoir choisir entre regarder le passé ou se projeter dans l'avenir, mais de s'installer différemment dans la perception du temps : en se représentant intégré dans la succession d'un temps chronologique, les décombres présentes sont bien l'effet d'une cause passée, mais ressentir son devenir, dans une durée kairologique, fait apparaître l'envers des décombres.

Prenons un exemple musical. Celui qui utilise des effets électroniques sur son instrument connaît la surprise créée par le retour au son acoustique brut, non traité. Un son ample, puissant et distancié peut, en un instant, en une pression et un seul geste, changer du tout au tout en interpellant par la nouveauté de sa présence sonore, comme si le voile qui entourait le son était instantanément déchiré. Anticiper son geste n'empêche pas le musicien de subir cet événement : celui-ci n'est pas le fait d'appuyer sur le bouton mais bien l'irruption d'un changement dans le son. Cette déchirure sonore est comme une démolition de l'état précédent, sa négation. Alors, l'auditeur-musicien peut surtout ressentir sa propre perception, la manière dont le son agit sur son corps, ou percevoir au contraire la stratégie énonciative d'un récit. Rappelons, avec Eco, que « la perception est un engagement<sup>378</sup>. » La première est avant tout physique et individuelle, la deuxième manipule un langage, construit un discours, une narration. L'une est encore une fois distanciée et poïétique, principalement tournée vers la sociabilité, alors que l'autre est une praxis singulière.

L'événement devient pensable juste après son irruption : il peut, alors, prendre la forme d'un signe. En cela, un signe musical est toujours passé. La posture poïétique va réfléchir ce signe, c'est-à-dire suspendre un instant le flux de la pensée, si ce n'est de l'expression, en analysant sa relation aux signes voisins. Par cette question analytique posée à soi-même, la réaction à l'événement se joue comme anticipation, car le choix est un pari sur ce qui va

---

<sup>378</sup>ECO (1979), p. 107.

advenir, et qui va, en retour, le légitimer – trois choix sont possibles : ne pas répondre à ce signe, accepter la proposition musicale qu'il porte ou s'y opposer. Dans l'improvisation formelle, il existe des choix qui peuvent s'avérer ne pas avoir été justes. Un improvisateur peut adopter une posture différente, qui constaterait moins l'irruption d'un événement qu'elle n'en ressentirait les effets. Elle ne fixe même pas son passé proche. Cet improvisateur constitue également l'événement en signe, mais celui-ci est plus perméable, il dure davantage et se répand. Plus que la manière dont les signes s'articulent, c'est sa propre relation aux signes qui mobilise son attention. Si, *a posteriori*, une de ses décisions peut être perçue comme les prémisses de ce qui advient ensuite, l'improvisateur ne l'avait pas pour autant conçue comme une anticipation : pour lui, vivre après l'événement n'est pas exister à partir de lui, ni même tenter de prévoir le suivant.

Nous avons déjà évoqué l'idée selon laquelle le futur, imaginaire, est un mode et non un temps – c'est en tout cas ce qu'expriment les langues indo-européennes. Dans la Chine ancienne, avant l'arrivée du bouddhisme<sup>379</sup>, il n'existait aucune représentation du futur : le temps était pensé comme la confrontation d'un passé idéal et du présent en décadence. Comme les Quechuas, comme les Aymaras de Bolivie et du Pérou, ou comme en Mésopotamie ancienne, il est possible de considérer que l'avenir est derrière nous, car nous ne pouvons le voir ; c'est au passé que nous faisons face, le présent est même ce qui nous fait *avancer* dans le passé. Aujourd'hui en Europe, si le présent n'est pas toujours glorieux, c'est désormais au regard d'un idéal à venir. Nous pensons en termes de projet. Le *devoir* présent, qui est un ordre venant du passé, espère un certain futur. La composition, en tant que projet, repose clairement sur cette tripartition du temps : l'interprétation présente montre l'intention passée du compositeur cherchant la construction future d'une œuvre idéale. L'improvisation, chargée des mémoires singulière et collective de l'improvisateur, est au contraire disponible à ce qui arrive : si l'improvisateur se tourne vers l'à-venir, ce n'est pas en regardant au-delà du présent mais en accueillant le passage du temps, en acceptant le présent ne cessant de passer, et dans *l'attente* de sa continuation. Le *vouloir* est là, changeant – et le *savoir* comme le *pouvoir* sont du passé plus ou moins incarné et plus ou moins distancié. Il n'est pas question d'opposer une posture qui regarderait le passé à celle qui s'orienterait vers l'avenir, mais plutôt d'appréhender différentes façons de vivre au présent : le devenir assimile le changement au passé incarné quand la succession chronologique *confronte* la nouveauté du présent à ce qui a déjà eu lieu.

---

<sup>379</sup>PICARD (2007), p. 37-56.

Dans l'urgence du spectacle, agir consiste la plupart du temps à réagir<sup>380</sup>. L'attente et l'anticipation vont de pair avec la réaction. L'improvisation projette au présent son interprétation de l'évolution continue d'un passé proche : elle fonctionne comme une réaction au signe précédent, au geste de l'autre ou à l'irruption d'un événement – c'est notamment pour cela que débiter une improvisation est si délicat : du fait de la discrétion des stimulus extérieurs, c'est surtout à soi, dans cette position initiatrice et silencieuse, qu'il faudra réagir. Trois formes de réactivité s'articulent. La première prend pour modèle de la réaction présente un fait antérieur. Elle s'inscrit surtout dans un rapport à l'autre, en répondant à quelqu'un – qui, d'ailleurs, peut très bien être soi-même dans le passé. Une deuxième façon de réagir aux événements permet de s'inscrire dans le flux du présent, de s'adapter au temps qui passe : cette réactivité concerne surtout une forme de rapport au monde. Enfin, en essayant de s'écouter, l'improvisateur se tient prêt à changer sa manière d'agir selon ce qu'il entend de l'évolution de son intimité présente. C'est le rapport à soi qui institue cette dernière forme particulière de réactivité<sup>381</sup>. Mais il n'est toujours pas question d'un désir *affirmé* dans toute sa positivité, car seule l'improvisation réelle échappe au processus de réaction ; et agir devient alors véritablement *créer*<sup>382</sup>.

Ce qui est actif ne se situe plus dans une problématique de cause à effet, qui dénote une temporalité divisée, distanciée. Finalement, si la durée du kairós refuse la succession chronologique, et en continuant ce parcours allant des macro au micro-temporalités, l'immédiateté active transgresse toute *réactivité* kairologique.

### 33. La médiation

Les temporalités chronologique et kairologique diffèrent fondamentalement, par les distanciations qu'elles impliquent, d'une expérience d'immédiateté. En ce sens, il est possible de dire qu'elles se fondent sur une expérience de la médiation, qui est notre façon usuelle

---

<sup>380</sup>Voir chapitre « l'urgence de la présence ». La *réactivité* s'oppose au geste immédiat – qui seul pourrait se dire *agissant*. NIETZSCHE (1985), p. 104.

<sup>381</sup>La partie suivante s'intéresse justement à cette articulation entre rapports à soi, aux autres et au monde. Ces trois formes de réactivité dans le spectacle dénotent évidemment des considérations beaucoup plus larges. Par exemple, la *réaction* politique cherche à annuler l'action extérieure à laquelle elle réagit ; elle s'inscrit dans un rapport à l'autre.

<sup>382</sup>Le fait que l'improvisation soit une affirmation à la fois de *l'actif* – contre, non pas la passivité, mais le règne de la réactivité – et d'une qualité d'écoute, première sur celle de la production sonore, n'est pas contradictoire si l'on parvient à penser solidement *l'écoute active*.

d'appréhender le monde<sup>383</sup>. C'est dans le cadre de cette forme primordiale de distanciation que peut se comprendre la *médiateté* en tant que posture idéologique dominante – mais il est impossible de confondre l'expérience de la médiation, ordinaire et nécessaire à la constitution de la sociabilité du sujet, et l'idéologie de la médiateté, qui est une manière particulière de comprendre l'existence. L'auralité représente l'idéologie qui se confronte directement aux bases de la médiateté<sup>384</sup>. S'il est impossible, par définition, de vivre en même temps des expériences de médiation et d'immédiateté, il est envisageable, courant même, d'articuler les postures idéologiques de l'auralité et de la médiateté. Les sciences de la communication sont basées sur l'acceptation implicite du caractère exclusif de la médiation dans les échanges. La musicologie bute sur la notion d'improvisation, comme l'anthropologie sur celle d'oralité, car toutes deux ressentent l'existence d'une réalité étrangère à la médiateté, et à qui il manque des notions propres.

La médiateté éprouve certaines difficultés à appréhender l'immatériel et l'éphémère, le continuum fuyant. Elle est attachée à l'objet qui, limité, permet l'analyse. Aussi, la production est première par rapport à l'utilisation ; la compréhension et la saisie sont toujours conséquentes. La communication définie à partir du producteur du message considère le message comme un objet, qui a une valeur en tant que marchandise – c'est-à-dire en fonction de la quantité de travail-mort qu'il contient, de son utilité ou de sa rareté. C'est la trace qui fait la valeur de l'acte. De ce point de vue, l'improvisation est dérangeante, en tant qu'elle est délibérément non téléologique. Son geste se refuse à envisager la trace, et prime clairement sur l'objet musical, qui n'a aucune valeur au-delà de l'expérience sensible de l'instant. L'improvisation est subversive pour la médiateté, et se comprend mieux par une appréhension aurale de la réalité.

### 33.1 Le tout contre la distance

Tout ce qui n'est pas immédiat appartient à l'expérience de la médiation : elle est un processus symbolique et culturel qui consiste notamment à distinguer des éléments pour ensuite les lier conceptuellement. La distance n'instaure pas une coupure mais une médiation, qui relie des éléments séparés. Mais il ne faudrait pas en conclure pour autant que

---

<sup>383</sup>« La médiation représente l'impératif social majeur de la dialectique entre le singulier et le collectif, et de sa représentation dans des formes symboliques. » LAMIZET (2000), p. 9.

<sup>384</sup>Si l'improvisation libre peut représenter une transgression, ce n'est pas parce que l'immédiateté est interdite, mais parce que la médiateté est dominante.

la médiateté est synonyme de distanciation : le langage, par exemple, instaure une distance que toutes les sociétés humaines connaissent, alors que la médiateté, en tant qu'idéologie, est une spécificité culturelle. La médiateté se caractériserait plutôt par une tendance à accroître les distances, à consolider les médiations. À l'inverse, l'auralité appréhende une totalité – non pas *la* totalité, par nature imperceptible, mais une sélection de réel envisagée globalement ; ainsi, l'auralité opère bien une séparation, mais qui ne connaît et ne réfléchit ni le non-sélectionné ni le lien entre ces deux mondes. C'est en ce sens, d'ailleurs, qu'elle possède certains des caractères essentiels du sentiment religieux. Il n'y a donc pas lieu de s'étonner en constatant que la médiateté, historiquement, s'épanouit *contre* le sentiment religieux – tout en forgeant la religion à son image. Le sentiment religieux s'étiole quand la médiateté grandit.

Concernant l'auralité, le tout est en chaque partie, qui est dans le tout. Cette caractéristique essentielle de l'auralité est autant globalité du réel que de sa saisie. Le tout se comprend au moyen du processus imparfait et infini qu'est l'écoute : on n'aura jamais fini d'écouter. L'écoute relève davantage du qualitatif que du quantitatif. La médiateté, au contraire, divise le réel, le tout n'y est pas insécable. Il est possible de changer une partie sans altérer l'ensemble. L'écrit, en tant qu'objet fini, favorise et provient d'une telle manière de pensée. La médiateté, par parcellisation<sup>385</sup>, alimente certaines dispositions perfectionnistes : la finitude de l'écrit permet d'espérer la perfection, de vouloir l'accumulation, elle rend possible l'exhaustivité, puisque, idéalement, il est possible de tout lire.

Dans le monde de l'auralité, la distance équivaut à installer du doute. Hors de l'expérience immédiate qui peut, seule, connaître et éprouver une forme de vérité indicible, le savoir est fragile, imprécis, il n'est qu'une traduction nécessairement maladroite. Pour les mêmes raisons, l'interprétation religieuse du monde ne se discute pas. Dans l'improvisation musicale, les décisions sensibles sont *évidentes*, elles se prouvent elles-mêmes. Elles proviennent d'une urgence de la justesse qu'aucune argumentation ne peut légitimer. Dès lors qu'un regard élevé<sup>386</sup> s'instaure, le musicien juge ses choix, qui ne seront jamais complètement convaincants. Il est voué, par le compromis, à toujours laisser subsister le doute. À l'opposé, la médiateté instaure une triple distanciation : avec soi-même, dans le temps et face aux événements réels. Pour elle, la distance est au contraire nécessaire au

---

<sup>385</sup>Cette parcellisation qu'opère la médiateté est sans aucun doute à rapprocher de la figure de la *schize*, telle qu'elle est développée dans « L'anti-œdipe ». DELEUZE, GUATTARI (1972).

<sup>386</sup>Voir chapitre « l'urgence de la présence », qui définit le regard élevé (LANDOSWIKI (1985), p. 249-255) comme l'observation symbolique de soi. Concernant le rapport au doute, voir chapitre « authenticité : croire et paraître », qui tente de montrer en quoi l'improvisation se fonde sur la modalité du *croire*.

savoir. Elle permet ce regard élevé, garant de l'objectivité. La distanciation temporelle crée une conscience historique, sur laquelle se base notamment l'idée de *progrès* qui reste proprement attachée à une pensée de la médieté.

### 33.2 Soi, l'autre et le monde

Bien qu'imaginaire, une idéologie a effectivement un impact sur le réel : elle conçoit autant qu'elle influence l'articulation des rapports à soi, aux autres et au monde. L'opposition entre l'idéologie hégémonique de la médieté et celle, désormais résistante, de l'auralité, innerve finalement l'ensemble de notre réflexion : la médieté est au fondement d'une pensée de l'écrit et de la composition, elle rationalise le temps en Kronos, objective et analyse avec distance, elle vise l'accumulation, a besoin de traces et fonde le capitalisme comme société du spectacle<sup>387</sup>. Sa vision du progrès et de l'Histoire alimente un cynisme<sup>388</sup> désincarné dans un temps linéaire. Face à elle, l'idéologie de l'auralité préfère l'appréhension d'un temps toujours présent, et cyclique, du Kairos à la fois stable et mouvant : l'auralité n'oppose pas la nouveauté à la tradition mais envisage le devenir comme un renouvellement traditionnel. L'expérience physique, immergée, constitue pour elle la source d'un savoir particulier, qui est loin d'être étranger au phénomène religieux. Ainsi, ses rituels espèrent une transe qui ne connaît ni la distanciation ni l'identification projective<sup>389</sup> : plus que par le spectacle, c'est par la fête qu'elle rassemble.

Le rapport à soi de la médieté se base en premier lieu sur un rapport à l'autre, alors que celui de l'auralité se pense d'abord dans un rapport au monde. Cela dit, la médieté ne représente pas plus la sociabilité que l'auralité une immersion dans son environnement : tout rapport à soi s'articule nécessairement aux écologies<sup>390</sup> sociales *et* environnementales, que chaque idéologie équilibre spécifiquement.

Aujourd'hui, le rapport à soi propre à la médieté tend à être faussé par son asservissement à l'idéal du moi, voire même à s'inverser, dans le sens où la médieté ne cherche pas à construire une image de soi selon la réalité de l'identité supposée, mais veut au contraire

---

<sup>387</sup>DEBORD (1996). Le terme de spectacle, pour nous, ne renvoie pas à la même chose.

<sup>388</sup>FONTANILLE (2014), [en ligne].

<sup>389</sup>KLEIN (1978), p. 143-149.

<sup>390</sup>C'est en référence à Guattari que nous employons le terme d'écologie : il décrit en effet l'articulation des « trois axes complémentaires de l'écologie sociale, l'écologie mentale et l'écologie environnementale ». GUATTARI (1989), p. 23. Voir aussi ANTONIOLI (2004), p. 245.

adapter son existence à la publicité<sup>391</sup> qui en est faite. Non seulement l'identité prend l'apparence d'une marchandise, d'un produit à façonner – on sculpte son corps comme on *reprogramme son cerveau*<sup>392</sup> – mais ce produit devient seulement le dérivé d'une publicité. En cela, le rapport à soi de la médiateté suit les développements contemporains du capitalisme. L'existence entre au service de l'identité virtuelle, fabriquée et échangée dans les réseaux sociaux. La distance entre l'identité et son image est telle que la première semble parfois complètement disparaître. La désincarnation consiste justement à perdre cette connexion, elle induit un désengagement de l'identité réelle : c'est assis derrière un écran que nous publions nos photos les plus joyeuses et dynamiques ; c'est pour ressembler à notre image que nous nous forçons à courir tous les jours. Finalement, la médiateté institue jusqu'à une illusion d'un rapport à l'autre, puisque ce sont moins des identités souveraines que des images de soi qui se rencontrent, comme si nous *jouions* à vivre dans ce prétendu village global<sup>393</sup>. L'existence s'est délitée dans les représentations propres à la médiateté. Même le rapport au monde en devient biaisé : de la même manière que l'identité est maîtrisée, rationalisée, l'environnement appelle à être géré, il n'existe qu'en tant qu'il est construit par l'homme. Par cet ethnocentrisme, qui marque jusqu'à l'écologie comme orientation politicienne<sup>394</sup> et qui influe sur les relations entre l'homme et les autres animaux<sup>395</sup>, l'individu s'éloigne de son territoire. Dans le monde de la médiateté, tout devient politique.

### 33.3 La médiateté comme pesanteur

La médiateté soutient le visible, autant qu'elle est soutenue par lui ; elle peut supporter l'auralité mais tend à l'affaiblir. Ne peut-elle pas même l'annihiler complètement ? C'est face à cette crainte que l'improvisation apparaissait comme un *garde-fou* des excès de la médiateté, comme un moyen de préserver une certaine qualité essentielle de l'expérience. La médiateté est une perception du monde envahissante, un mécanisme de pensée qui imprègne l'action, la communication, l'existence, qui s'incruste dans les phénomènes comme dans les notions – si seulement elle ne les a pas formé. Comme par un effet de cliquet, l'expansion est

<sup>391</sup>Nous entendons *publicité* au sens large de *ce qui est rendu public*.

<sup>392</sup>Il s'agit notamment du vocabulaire de la PNL (*programmation neuro-linguistique*). Michel Foucault parle justement à ce sujet d'*écriture* de soi. FOUCAULT (1983), p. 3-23. Voir aussi STIEGLER, DIDIER-WEILL (2005), p. 229-232.

<sup>393</sup>MC LUHAN (1977).

<sup>394</sup>ZIZEK (2012) montre la contradiction de l'écologiste qui, s'il s'orientait vraiment vers la nature, devrait considérer l'homme comme un animal naturel, et donc aimer ses ordures comme une œuvre de la nature. L'écologiste devrait-il, alors, ne pas vouloir agir dans le monde ? La figure esthétique de l'improvisation est liée à l'écologie en ce que l'improvisateur apprend la sensibilité au *paysage sonore* qui l'entoure. Voir chapitre « le paysage sonore ».

<sup>395</sup>MARTINELLI (2006).

exponentielle : une fois qu'est expérimentée la connaissance de la médiateté, il est très dur de s'en émanciper. Ce ne sera qu'exceptionnellement qu'une expérience immédiate pourra s'épanouir *au sein* d'une société normée par la médiateté, et c'est cette subversion que peut porter l'improvisation. Ce n'est d'ailleurs pas réellement un hasard si l'apprentissage de la lecture propose une analogie convaincante : une fois que nous savons lire, nous ne sommes plus capables de regarder une écriture sans opérer le décryptage qui lui associe des significations, nous ne pouvons plus envisager seulement des formes, les mots apparaissent *malgré nous*. La spécificité de la musique est précisément d'être un art de l'auralité, c'est ce que l'improvisation rappelle aux musiques se pliant aux exigences de la médiateté : en perdant l'auralité de la musique, celle-ci perd aussi sa spécificité et sape l'espoir d'une rencontre sonore débordant les distanciations hégémoniques. Elle laisse la médiateté envahir la dernière expérience qui devrait lui échapper. Peut-être est-ce pour cette raison qu'il est si triste de regarder *The Voice*, *La nouvelle star*, ou *Star Academy* ? L'improvisation est une articulation de l'immédiat et de l'auralité, et c'est en cela qu'elle se distingue d'une médiateté esthétique du son.

Si l'existence occidentale était une planète, l'idéologie de la médiateté jouerait le rôle social de la gravité<sup>396</sup>. L'auralité représenterait la force mise en œuvre pour la transgresser et échapper à la pesanteur. Par l'auralité, il est possible de vivre une expérience d'immédiateté, qui consisterait à planer quelques temps – c'est-à-dire que tout ce qui touche le sol, à savoir la grande majorité des mouvements, représente les expériences médiatées. Heureusement, la gravité ramène sans cesse à la sociabilité celui qui s'aventure trop haut. La folie serait la sortie de ce champ de gravité : un désir libre de tout pouvoir ne saurait s'inscrire dans une relation à l'autre, pourtant nécessaire à l'individuation du sujet. À l'inverse, du centre de cette planète, une société totalitaire empêche les individus d'éprouver la radicalité réelle de leur distinction : le pouvoir de la gravité est tel qu'il plaque alors les corps au sol et nie jusqu'à l'existence d'un désir d'apesanteur.

La gravité attire vers le *devoir* collectif, constitutif de l'identité, vers la temporalité chronologique, et le rapport à l'autre doublement distancié dans le temps et dans l'espace. La médiateté musicale s'épanouit d'abord dans la partition ou l'enregistrement, puis dans le spectacle. Quand la gravité est moins écrasante, une *capacité* kairologique s'oriente vers la

---

<sup>396</sup>C'est dans ce type d'imaginaire de la verticalité que s'inscrivent les pensées religieuses, et jusqu'à la notion de transcendance. Voir chapitre « rivages ». Et à propos de l'esthétique de la verticalité : CALVINO (1996).

sociabilité et institue une distance temporelle dans un espace commun. Mais si l'auralité parvient à orienter le kairos vers son environnement, le *savoir* cherchera à suspendre les médiations spatiales, à atteindre une forme *d'instantanéité*, comme une conscience des simultanités. C'est finalement le *vouloir* du Moi qui, dans une immédiateté aussi temporelle, permettra à l'auralité de se vivre singulièrement ; le rapport à soi est ici dominant. Si Boutès quitte les hommes en se jetant à l'eau, c'est-à-dire en se noyant dans le monde, c'est surtout en s'imaginant, ainsi, se retrouver lui-même.

## PARTIE III : médiations du rapport à soi

### 34. Le chemin

Un jeune citadin marchait dans une forêt enneigée quand, trop habitué à traverser en dehors des clous, trop attiré par l'imaginaire d'une sauvagerie radicale, il décida dans son émerveillement de sortir du chemin qui supportait ses pas, pourtant le seul lien qui le rattachait encore à sa société. Il s'enfonça alors d'un bon mètre dans une neige meuble. Après avoir insisté de quelques pas laborieux, il lui fallut se rendre à l'évidence : sortir du chemin était ici beaucoup trop dangereux. Et de façon tout à nouvelle, il comprit à quel point il avait besoin des autres, jusque dans ses expériences les plus solitaires. Il vit l'aide précieuse que lui offrait ce chemin, tracé par un lointain absent, et d'une neige patiemment tassée au fil des passages. Accepter un tel appui, c'était aussi aider le prochain marcheur : chaque pas que le chemin soutient consolide le chemin en retour. Si l'improvisation est une façon de marcher pour marcher<sup>397</sup>, sans plus de but avoué, l'improvisateur ne peut qu'être sensible à cette esthétique du chemin, car *l'idée même de musique est déjà la trace d'une histoire sociale*.

Un chemin est la matérialisation, dans un temps long, de l'équilibre entre le rapport aux autres et la relation au monde. Il est la trace non pas d'un individu mais d'une sociabilité, d'une entraide : quand l'environnement est hostile à l'humain, le travail du précédent pas de l'autre est salvateur. Le chemin représente aussi une forme de retenue vis-à-vis du monde qui l'entoure, en ce qu'il limite l'impact environnemental du passage des hommes : quand l'humain est hostile à l'environnement, il n'a que faire de multiplier ses routes. D'ailleurs, et en tant qu'il représente une forme de sociabilité, sortir du chemin, c'est se distinguer : quand l'environnement est domestiqué par l'homme, il devient nécessaire, du moins savoureux, de se créer son propre chemin de traverse. Le sentier est une percée de la sociabilité dans le monde, une façon pour la culture de s'appropriier la nature. Le rapport aux autres est toujours aussi une forme de rapport au monde, la sociabilité façonne nécessairement l'espace mondain

---

<sup>397</sup>THOREAU (2003), p. 9.

dans lequel elle s'inscrit. Et inversement, la façon dont on vit son environnement participe de son engagement social. L'improvisation est une prise de risque en ce que l'improvisateur est d'abord celui qui veut se frayer son propre chemin, même s'il a dû, pour cela, parcourir tant des chemins de l'autre. Si ouvrir un chemin consiste toujours, dans une certaine mesure, à suivre les reliefs alentour, un tel engagement peut se faire avec plus ou moins de violence écologique. En tout cas, cette nouvelle voie ne pourra s'inscrire durablement dans le paysage qu'à la condition que d'autres marcheurs ne cessent de l'emprunter. Entre différents chemins, l'improvisateur s'oriente à la fois vers la *souveraineté*<sup>398</sup> d'un rapport à l'autre, et l'*originalité* d'un rapport au monde<sup>399</sup>.

## E) Le phénomène d'improvisation en situation

« Si tu dances pour le public, il le saura, tu es perdu<sup>400</sup>. »

### 35. L'affirmation souveraine

L'improvisateur, d'abord, accepte de se donner raison, et cesse de se soucier du jugement de l'autre. Si l'improvisation affirmative est l'expression d'un désir, son ombre malade n'est que celle d'une demande. Une telle affirmation de soi ne consiste pas à refuser à l'autre son droit de regard, mais de *se* libérer du besoin de reconnaissance. Ce n'est pas un déni, encore moins une confrontation ; au contraire, c'est cette souveraineté qui permet la rencontre<sup>401</sup>.

La censure imposée par l'autre n'est rien comparée à l'autocensure que l'improvisateur s'inflige. Si la liberté de l'improvisation n'est pas relative aux règles musicales mais à

<sup>398</sup>NIETZSCHE (1995a), p. 502-504. BATAILLE (2012).

<sup>399</sup>Pour cette raison, il est impossible d'envisager un rapport aux autres sans inscription dans le monde (voir chapitre « l'affirmation souveraine »), ni un rapport au monde sans engagement dans la sociabilité (voir chapitre « l'affirmation originale »).

<sup>400</sup>GENET (1983), p. 31.

<sup>401</sup>Une rencontre n'est pas seulement l'irruption de la résistance de l'autre, elle va plus loin que le seul contact. Voir chapitre « l'autre improvisateur : rencontre et souveraineté ».

l'identité de l'improvisateur, c'est surtout par le biais de sa relation à l'autre – qui est un certain rapport à soi. Plus que les règles, c'est l'image de l'autre qui censure. Les lois musicales ne sont pas suffisamment contraignantes pour parvenir à mettre en place un contrôle efficace du contenu esthétique qui, de ce fait, ne cesse d'évoluer. Toujours bousculées, les normes musicales du moment ne sont jamais assez solides. La musique est un système beaucoup plus ouvert que le langage : parce que ses significations sont plus vagues, et ainsi plus larges, elles sont aussi moins astreignantes. Sa compréhension est plus intuitive, moins rationnellement précise<sup>402</sup>. Les règles musicales en elles-mêmes importent moins que ce qu'elles recouvrent, c'est-à-dire une relation à la sociabilité – une loi est le signe d'un projet collectif, son actualisation. Une censure particulièrement consistante semble d'abord provenir de l'hypertrophie du besoin de reconnaissance. Elle opère en amont de toute intersubjectivité, en refoulant certaines idées propres mais perçues comme pouvant ne pas plaire. Tel improvisateur soucieux du regard de l'autre oriente son expression vers les règles structurelles qu'il partage avec sa communauté, au risque de perdre le désir existentiel qui le distingue.

L'improvisateur souverain sait qu'il ne peut pas refuser de s'inscrire dans une culture, ne serait-ce que pour être compris – ne serait-ce que parce que cela est impossible –, et il est tout autant soumis à son autocensure. Seulement, celle-ci a d'autres préoccupations, comme éviter ce que l'improvisateur suppose être du réflexe, de la redite ou de l'habitude, comme rechercher ce qu'il ressent spécifiquement, au moment présent : improviser, ce n'est pas plus construire que démolir. Sa liberté, il la recherche dans la justesse de son geste.

L'improvisation n'est pas qu'une réaction à un système, elle est avant tout l'affirmation d'elle-même. Le concept de *Shuhari*, issu des arts martiaux japonais puis étendu à la danse ou à la philosophie, peut nous aider à préciser à cette idée. Il décrit les trois étapes de l'apprentissage : *Shu* signifie protéger ou obéir, et consiste à apprendre les fondamentaux ; *Ha* désigne une phase de détachement, de digression, qui casse avec la tradition ; *Ri*, enfin, est le fait de quitter, de transcender. En cercles concentriques, le *Shu* est dans le *Ha* qui est dans le *Ri*, c'est-à-dire qu'on élargit sa conscience et ses capacités sans oublier le centre de

---

<sup>402</sup>Même si le domaine de la langue ne permet jamais une compréhension complètement satisfaisante, il est toujours plus facile de se mettre relativement d'accord sur la signification d'une phrase, plutôt que sur celle d'une musique. Par exemple, le signifiant *chat* désigne un signifié arbitrairement et clairement circonscrit, qu'aucun son musical ne pourra jamais aussi exactement définir. C'est pour cette raison, à l'inverse, que tout commentaire concernant le sens d'une pièce musicale particulière laisse toujours, au mieux, un goût d'inachevé : qu'est-ce que peut précisément désigner, par exemple, la Première Sarabande de Satie ?

son expansion ; l'inverse supposerait qu'on apprend en précisant, en se délestant de certains acquis. L'apprentissage est toujours une assimilation, même quand celle-ci prend la forme d'un refus. Savoir ne plus connaître consiste à déborder ce qu'on sait déjà, et non à l'effacer ; s'inscrire dans une famille de pensée, ce n'est pas éliminer les connaissances qui lui sont étrangères, au contraire : c'est par ses frontières qu'il est possible de la distinguer. Ce trajet fondamental peut autant désigner l'entièreté d'une existence qu'un enseignement particulier. Il est infiniment divisible par lui-même. Le *Shu* peut aussi être considéré comme le moment de constitution de la compétence, le *Ha* comme le cours habituel d'une performance, atteignant parfois la présence souveraine du *Ri*. On peut relever ici des similitudes avec la sémiotique d'Eero Tarasti, lorsqu'il décrit une course existentielle qui, par les actes de négation et d'affirmation, traverse différents *Dasein*<sup>403</sup>. Ces idées semblent également faire écho à la pensée de Nietzsche, notamment quand il mobilise l'imaginaire associé au chameau, au lion et à l'enfant<sup>404</sup>. En précisant davantage les deux transitions, ce parcours peut être affiné en cinq étapes :

*Oui*. L'acceptation qui définit l'homme en tant que chameau n'est pas une complète affirmation, elle flirte plutôt avec la résignation. Le chercheur laborieux prend des notes, compare, débusque l'information, l'improvisateur travaille, fait ses gammes, muscle ses doigts et entraîne ses oreilles, il s'entraîne à la surprise ; l'inlassable animal charrie et emmagasine toujours davantage, il creuse méthodiquement ou traverse sans cesse son désert. Ce premier *Dasein* représente une vie humble et patiente, une existence distinguée a minima. Dans le temps court d'une improvisation musicale, un musicien peut se contenter d'accepter ce qui lui est proposé, c'est-à-dire qu'il joue ce qu'on attend de lui *parce que c'est cela qu'on attend de lui*, et non pas parce qu'il désire jouer cela. Il ne surprend pas et ne propose rien aux autres musiciens, car il ne fait que continuer, dans le strict respect des règles en jeu.

*Non de oui*. Durant une phase intermédiaire de transformation, le chameau se renie et refuse sa condition de porteur, sans vouloir encore être prédateur. Le presque lion ne supporte plus tous ces fardeaux, il veut s'alléger et revendique sa distinction. Dans le temps long de l'apprentissage de l'improvisation, le doute parfois s'installe : le travail laborieux apparaît

---

<sup>403</sup>L'idée de *Da-Sein* (qui signifie « être-là ») est élaboré, au départ, par Hegel. Pour Tarasti, trois façons d'*être-là* peuvent être symbolisées par des sphères, tournant sur elles-mêmes. Tarasti (2009), p. 43. Ce rapprochement entre un concept japonais et la sémiotique existentielle est d'autant plus intéressant que cette dernière s'inscrit dans la continuité d'une longue histoire philosophique, de Kant à Heidegger, en passant par Husserl ou Kierkegaard.

<sup>404</sup>NIETZSCHE (1972), p. 33. Mais la figure de l'enfant n'est pas évidente en ce qu'elle image une sorte de concentration sans observation, voire même le retour vers un passé révolu. Voir chapitre « le commencement ».

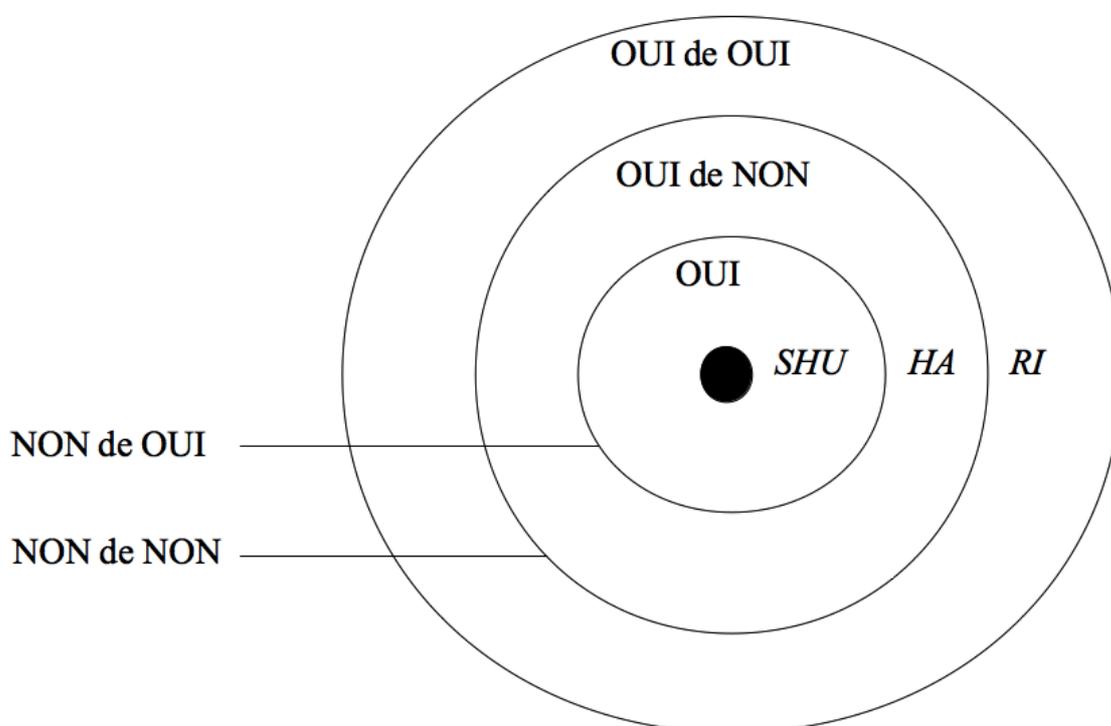
dépourvu de sens, en même temps qu'une cassure s'impose entre le musicien et la figure de son maître. Musicalement, il s'agirait d'une prise de conscience de la nécessité d'une initiative, comme si l'improvisateur arrêta d'insister, le temps d'une respiration, comme s'il observait sa propre soumission au cours du jeu, et prenait alors l'élan qui va lui permettre de briser cette subordination.

*Oui de non.* Moment d'apogée du lion rugissant, qui mord et détruit avec le sourire, qui découvre la violence de sa volonté sans souci de morale. Le chercheur ne croit plus tout le monde, il connaît son chemin, découvre ses convictions et ne s'encombre plus du reconnu. Il s'agit d'une période d'euphorie, pendant laquelle il est possible de choisir ce qu'on veut travailler, comme la manière dont on travaillera. L'improvisateur renie tout pour revenir à son essentiel, il crie, surprend, casse les règles qu'il a si patiemment assimilées. À ce moment, dans la musique, il s'attache à ne pas satisfaire l'attente esthétique portée par le déroulement musical, il refuse ostensiblement les règles d'énonciation propres au jeu en cours. Il peut même s'opposer avec force aux initiatives des autres musiciens, car il évolue alors dans la loi de la jungle.

*Non de non.* Ce double refus est la volonté de ne pas se contenter d'une définition de soi fondée sur une réaction *a contrario*. Le lion ne comprend plus son ressentiment, il se préférerait enfant. En voyant les décombres créés par sa rage, une certaine gêne peut s'installer, comparable à celle qui résonne dans le silence qui suit un plaidoyer survolté, né d'une discussion qui n'en demandait pas tant. L'improvisateur ressent alors cette nécessité de mieux écouter les autres, que ce soit face aux règles musicales, à l'enseignement de ses maîtres dans le temps long, ou au jeu des autres musiciens dans le temps court de l'improvisation.

*Oui de oui.* Sans regret ni espoir, l'affirmation trouve ici son équilibre souverain. Il n'est plus question de revendiquer mais bien d'assumer pleinement ce qui rend à la fois unique et semblable, cette identité d'appartenance irréductiblement singulière. Le oui d'un enfant, léger. Le regard se déplace, et découvre enfin l'envers des décombres. Le chercheur s'inscrit, sans se noyer dans son école, il affirme ses doutes sans péremption. L'improvisateur est *serein* et n'a pas peur d'être lui-même, simple dans des règles simples, s'il le faut. Jamais il ne s'est senti plus *authentique* envers lui-même, et à la fois plus ouvert à ce qui advient alentour.

Figure 4. ShuHaRi



La notion de travail prend ici toute l'importance qu'elle mérite concernant le temps long de l'improvisation. Sans travail, le lion est vite désespéré. Il est beaucoup plus dur – impossible ? – pour un lion n'ayant jamais été chameau de devenir enfant, comme s'il était condamné à rester dans sa rage. À moins qu'il ne décide de se faire docile, et d'apprendre et travailler – ce qui ne doit pas être conçu comme une régression : le Shuhari est un outil de compréhension qu'il s'agit de tordre, de pratiquer dans toutes les directions ; il est une façon particulière d'envisager l'articulation entre distinction et appartenance dans le temps.

L'introversion que l'improvisation exige et représente appelle à être dépassée. Mais ce n'est qu'une fois assimilé le *nous* qui est en *moi*, qu'un *je* pourra briller dans le monde des autres. L'improvisation apprend le rayonnement. C'est étrange : partir à la rencontre de l'autre – et parvenir à rayonner – aide à se trouver soi-même, alors que trop se soucier du regard de l'autre éloigne de soi et, par conséquent, repousse l'éventualité d'une rencontre. La souveraineté et le rayonnement s'entretiennent l'un l'autre. La souveraineté se comprend en relation avec l'influence de l'autre : comme une aura, elle protège des humeurs invasives

alentour, de même qu'elle respecte la distance de l'autre. Elle n'est pas imperméable, mais elle permet d'équilibrer et de ne pas subir la perméabilité des rapports sociaux. De plus, la souveraineté est souvent contagieuse, comme par un effet de miroir : parvenir à rester soi face à un autre aide finalement l'autre à rester soi. Les rapports entre improvisateurs, ou même avec le public dramatisent le principe même de la relation à l'autre.

## 36. La situation de spectacle

L'improvisateur ne cesse de le clamer au monde de la musique, et au-delà : une situation ne peut exister deux fois de la même manière. Elle est l'articulation de temps, d'espaces et de corps différents. Et ses frontières sont poreuses. Si une improvisation prend son sens notamment par son ancrage dans une situation, la situation est elle aussi toute entière représentée dans l'improvisation. Le temps court de la performance d'un improvisateur dans un espace délimité cristallise, dans ce qui est circonscrit, le lien de la chose circonscrite avec ce qui la déborde. L'improvisation embrasse un ensemble qui dépasse largement le temps de sa performance, l'espace scénique ou le lieu de l'échange symbolique. Elle contient l'histoire qui a institué la musique en tant que musique, et qui a ainsi formalisé en rituel le fait de se rassembler autour d'une volonté d'écoute commune du son, elle contient la guerre qui sévit dehors comme la relation particulière de tel auditeur à la musique, le poids signifiant de la bâtisse dans laquelle a lieu l'évènement, ou son ancrage culturel spécifique, elle comprend l'acoustique du lieu autant que le confort des sièges.

L'espace et le temps sont les conditions immatérielles de toute situation – l'espace n'est pas l'air, le temps n'est pas l'érosion : la matière porte les marques de l'espace-temps mais ne se confond pas avec lui. Trois niveaux de conditionnement peuvent se distinguer. A la base, l'existence d'un espace-temps permet notre physique. Nous ne pouvons éprouver ce que pourrait être son absence ; il est là, au fondement des fondements. Mais une situation est aussi délimitée dans le temps et dans l'espace : elle est dans un bâtiment ou en extérieur, en ville ou dans la nature, dans le grand nord ou sous les tropiques ; elle est préhistorique ou moderne, se passe en été ou en hiver, le soir ou le matin, etc. Autant de distinctions signifiantes et déterminantes qui définissent la circonscription réelle de la situation à partir de ses limites, selon les césures qu'elle opère dans la globalité de l'espace-temps. Enfin, une

situation, en tant qu'elle est unique, possède ses propres spécificités spatiotemporelles – la définition ne se fait plus ici à partir des frontières mais du centre – comme les conditions météorologiques, l'occupation de l'espace et l'organisation du temps. Un improvisateur s'inscrit dans une situation qui est circonscrite dans le temps qui passe, et spécifique par *le temps qu'il fait*.

Les corps d'une situation, supports de mémoire, sont les objets et les sujets physiquement présents dans le réel de cet hic et nunc. Les objets ne sont pas seulement les constructions matérielles de l'humain, ni même l'ensemble des corps inertes : ils sont tout ce qui n'est pas sujet. Les corps sont tous impliqués dans la situation, mais le sujet, en plus, s'y implique et s'investit – l'espace-temps n'est pas un objet impliqué, ni un sujet qui s'implique ; en tant que condition, il implique ces corps. Comme la notion d'implication le suppose, la situation se pense relativement aux sujets qui la constituent et la justifient : elle n'existe qu'en tant que des sujets la pensent comme telle. Elle n'est pas seulement un environnement en ce qu'elle est sociale et culturelle. Les corps sont porteurs de mémoires<sup>405</sup> à court, moyen et long termes, articulées à des espaces proches et restreints, éloignés mais encore circonscrits, et lointains à l'échelle du monde. Par exemple, si le temps court représente celui du spectacle, et le long terme l'histoire de l'humanité (voire au-delà et à l'infini), un moyen terme prendrait une vie humaine pour échelle. Mais il est tout aussi possible de considérer la représentation comme un temps long, dans lequel chaque son se vivrait à court terme et serait lié aux autres dans le mouvement d'un temps intermédiaire. De même, le spectacle s'inscrit dans un espace délimité, lui-même associé à une ère culturelle particulière qui prend finalement place dans le monde (jusqu'à le considérer comme espace infini.) Ou encore, l'espace d'expression d'un musicien est une partie de la scène que contient la salle de spectacle.

Les objets portent d'abord une mémoire courte qui est la continuité de leur présentation. À moyen terme, les objets spécifiques sont liés aux individus et déjà des figures absentes interviennent, comme celles de l'artisan qui l'a fabriqué ou de l'ami qui l'a offert. Cette forme de mémoire symbolise des distinctions et des appartenances, entre eux mais également en chacun. Par leurs utilités et leurs apparences sont jugés leurs états respectifs : tel objet fonctionne, et tel autre est disgracieux. Selon une considération plus large, enfin, apparaît l'histoire de l'objet en tant qu'objet non-spécifique, qui porte le fantôme de son inventeur, la

---

<sup>405</sup>LATOURE (1994), p. 587-607.

symbolique de sa forme ou les mythes de son utilisation. Les individus *perçoivent* les objets présentés, ils les *utilisent*, et *interprètent* finalement les représentations qu'ils évoquent.

Dans le temps court de la performance, des identités s'entrechoquent, se rencontrent et se gênent. À l'échelle d'une vie humaine, l'individu se forge des compétences, il apprend et ancre ce qui le distingue dans une appartenance sociale. Sa mémoire est balisée de figures marquantes qui sont autant de personnages symboliquement présents et actifs dans la situation. Enfin, le regard élevé d'une conscience historique réfléchit cette situation de rencontre en rituel, et voit agir les mythes d'une culture. La dynamique d'une situation d'improvisation musicale articule, dans l'urgence, l'ensemble de ces éléments ici arbitrairement disjoints.

Tout énoncé musical s'entend dans une situation. En cela, la sensibilité à l'inscription physique et présente de son énonciation n'est pas une spécificité de l'improvisation mais des arts vivants. L'improvisation se distingue plutôt par l'idée d'une *assimilation* de son environnement, qui devient partie prenante du jeu. En effet, l'improvisation musicale institue à la fois une immédiateté du temps et du lieu : elle fait du son une façon de se projeter dans l'espace, c'est-à-dire de l'habiter avec le réel immédiat de son désir. Elle ne crée pas seulement un énoncé inscrit dans une situation, puisque celle-ci tend à être comprise dans la matérialité de sa réalisation et de son travail. L'énoncé musical n'est pas la fin de l'énonciation improvisée, mais un moyen, une médiation permettant la constitution d'une nouvelle situation. Le sujet de la sublimation n'est pas seulement la musique, ni même le geste musical, mais toute la situation créée par ce dernier – car l'improvisation modifie la situation dans laquelle elle est initialement ancrée. La situation *dans laquelle* l'improvisation *aura* lieu va changer de statut et de nature pour devenir la situation qui *a* lieu *dans* l'improvisation. Généralement, le son de la musique sublime la situation de son apparition. Concernant l'improvisation, la situation n'est plus seulement l'objet, mais également le sujet de la sublimation. La situation d'improvisation *se* sublime.

Puisqu'elle sublime l'espace et le temps qui fondent la situation, l'improvisation est une expérience de la musique fondée sur une médiation esthétique de l'espace. Les musiques non improvisées s'inscrivent dans un espace qui leur est comme imposé, alors que l'improvisation *institue* un espace musical. En cela, et également parce qu'elle fonde un rapport particulier de

celui qui joue à celui qui écoute, l'improvisation définit une spécificité musicale de l'espace esthétique.

L'improvisateur peut s'autoriser à prévoir et à mettre en place au préalable certaines conditions de son énonciation, en refusant par exemple de jouer dans une trop grande salle, en choisissant avec quels musiciens il va partager la scène, ou en déterminant l'heure de sa représentation. C'est à partir de cette première situation que l'improvisation va pouvoir en créer une nouvelle, qui sera comme le fruit présent de son énonciation. La préparation des conditions d'apparition de l'improvisation ne peut pas être considérée comme une composition : choisir les instruments à disposition, par exemple, et même si ce choix n'était pas fermement prescriptif, fonctionnerait comme une forme minimale de composition à la seule condition de se déclarer comme telle, c'est-à-dire d'être signée, reconnue, et reproductible<sup>406</sup>. Sinon, ce n'est que du réel, puisque le sujet est sans cesse et souvent malgré lui en train d'orienter les conditions de son avenir – qui, pourtant, surviennent malgré tout dans une indétermination plus ou moins prédominante.

Une situation de spectacle d'improvisation musicale est doublement urgente : d'abord, le déroulement du temps musical, déjà inexorable en soi, est comme *mis à vif* par le processus même d'improvisation. Et en même temps, la situation de spectacle implique la présentation, *à temps*, de cette musique à une audience : l'attente et le jugement de ceux qui écoutent amplifient l'urgence de l'expérience de ceux qui jouent.

Si la situation de spectacle est limitée, au sein de l'espace public et de son temps ordinaire, elle se définit également par la césure qu'elle opère en elle-même : elle est la confrontation de deux situations différentes, celle de la scène et celle, plus globale, de la salle de spectacle, qui ont chacune leur temps et leur espace propres. Ces deux situations ne sont pas face à face, car celle qui a lieu sur scène est *contenue* dans celle de la salle de spectacle – de la même manière que la globalité de la situation de spectacle est à la fois clôturée et inscrite dans un espace public plus large. L'absence de scène, ou de salle close, ne permet pas d'échapper à ces distinctions symboliques ; seulement, celles-ci ne sont plus soutenues d'une matérialisation. L'attention de tous, musiciens comme auditeurs, converge vers la frontière qui les sépare. C'est à ce lieu que la rencontre espérée est possible, qui peut faire la fortune d'une situation de spectacle. Si l'ensemble des personnes présentes est *concentré* par le temps

---

<sup>406</sup>Voir chapitre « l'œuvre absente ».

qui les rassemble<sup>407</sup>, c'est avec l'image en tête de ce qui distingue leur situation spécifique d'un espace public ordinaire. L'expérience musicale de la durée les réunit, quand leur présence physique les propage au-delà de l'espace de la situation.

Il n'y a pas deux mais trois types de statuts d'acteur, qui s'articulent dans une telle situation : il y a ceux qui jouent, ceux qui écoutent et ceux qui invitent. Ces derniers, sans être sur scène, sont responsables de ce qui s'y déroule vis-à-vis du public, de même qu'ils sont en droit d'exiger la responsabilité des musiciens vis-à-vis de la situation, selon les termes de leur entente préalable. Ils sont les garants légaux du rituel. Leurs attentes sont bien spécifiques, et ils ne vivent pas l'évènement de la même manière que les auditeurs ou les musiciens. Prioritairement, l'organisateur n'espère, pour lui-même, ni oubli ni sidération ; il attend seulement qu'un lien se noue entre les musiciens et les auditeurs.

Quelque part, l'identité ressemble à une situation de spectacle : l'autocensure opère par le regard élevé du responsable devant la loi, elle est animée par le devoir ; l'improvisateur représente ce qui agit en nous, ce qui se projette dans le monde symbolique, tendu entre le pouvoir et le savoir ; l'auditeur subit son vouloir, et sa présence physique imprime en lui la perception de son environnement<sup>408</sup>.

### 37. Émotion et catharsis

Qu'est-ce qui a lieu, entre les sujets mais aussi en chacun d'eux, lors d'une situation de spectacle ? Suffirait-il de considérer qu'ils cherchent à *s'émouvoir* ? En réalité, il n'existe pas de tels *moments* d'émotion, dans le sens où l'émotion est permanente ; à aucun moment nous ne cessons d'être émus. Cependant, parfois, l'émotion semble prendre toute la place, devant l'intelligible ou le physique. La musicothérapie travaille particulièrement sur le lien entre la musique et l'émotion.

---

<sup>407</sup>Voir chapitre « la musique comme souffle : respiration et interpénétration », particulièrement en ce qui concerne le lien à l'obéissance. L'expérience de la durée ne résume pas toute l'expérience musicale : l'intermusicalité renvoie au-delà de la situation parce qu'elle place des musiques dans l'*espace* de leur relation, elle perçoit la *distance*.

<sup>408</sup>Voir chapitre « en équilibre ». Dans ces conditions, l'improvisateur incarnerait le mouvement ergotropique, et l'auditeur l'activité trophotropique.

Il n'existe pas un seul concept d'émotion : les réactions physiologiques, les réactions motrices expressives (expression faciale, gestes, posture, ton de la voix), les motivations (ce qui déclenche une émotion en fonction des besoins et buts individuels), les aspects cognitifs (évaluation du sens d'une situation inductrice d'émotions) et subjectifs (le vécu émotionnel) sont des éléments du processus émotionnel doués d'une relative autonomie<sup>409</sup>.

Et les émotions sont considérées :

comme un système hiérarchique qui couvre plusieurs niveaux de la vie mentale et, surtout, comme un processus de médiation continue entre d'une part les exigences (d'abord biologiques, puis sociales) de l'organisme et, de l'autre, les stimuli que ce dernier reçoit du monde extérieur et intérieur<sup>410</sup>.

L'individu n'est pas seulement un corps capable de réfléchir, il est aussi parcouru d'émotions. L'émotion représente justement ce qui articule le sensible à l'intelligible<sup>411</sup>. L'affect est au croisement du percept et du concept, il est même ce par quoi ils sont reliés. S'il est possible de mobiliser la notion d'émotion, pour comprendre la situation de spectacle, ce n'est qu'en l'articulant à l'implication physique et l'engagement psychique des sujets présents ; jamais en tant que moment particulier et caractéristique d'un rapport à soi déterminé.

Le phénomène de décharge émotionnelle, qui a lieu dans une situation de spectacle, a été très largement étudié au travers de la notion de catharsis. Il n'opère pas sur toute la durée d'une représentation – il peut même ne pas parvenir du tout à éclore, et il n'agit pas non plus indifféremment sur chacun. La catharsis est une forme de *purification*, elle a la transparence d'une *confession*<sup>412</sup>. Si elle est une façon de *se laver des souillures* de la sociabilité, l'improvisation, censée être capable de réinventer à chaque fois notre rapport au son et, ainsi, de redéfinir notre rapport à l'autre, n'est-elle pas particulièrement cathartique ? L'improvisation n'est-elle pas la pratique qui, avec le plus de vigueur, espère la « réduction de la médiation esthétique à l'idéal de soi<sup>413</sup> » ? Par l'idée de catharsis, en tout cas, le spectacle prend l'allure d'un défouloir du politique, comme une soupape individuelle aux

---

<sup>409</sup>CATERINA et BUNT (2004), p. 459.

<sup>410</sup>*Ibid.*, p. 460.

<sup>411</sup>Si l'émotion est bien un affect relevant du psychique, son étymologie évoque également le mouvement : *é-mouvoir*.

<sup>412</sup>LAMIZET (2013), p. 206. Si nous jouons, un temps, le jeu du champ lexical dans lequel s'est forgée cette notion (pureté, souillure, etc.), c'est évidemment avec toute la distance historique possible.

<sup>413</sup>*Ibid.*, p. 206. Voir chapitre « l'autre divin », pour le lien entre l'improvisation, l'aveu et la confession.

contraintes du rapport à l'autre, qui autorise à oublier certaines règles sociales et permet de relâcher un temps le devoir de se contenir. Il ne s'agit pas seulement de donner une expression aux pulsions dont on est porteur, car la catharsis repose aussi sur une posture critique, qui met à distance les structures de la société et le fait institutionnel – en l'occurrence les normes de la musique. Cette dimension critique de la figure de la catharsis se fonde justement sur toute la force que l'expression intense du désir donne à l'improvisation musicale.

La catharsis est une libération de l'émotion. L'émotion, en tant qu'elle articule le sensible à l'intelligible, influe directement sur le corps et sur l'entendement – on pleure, on suffoque, on tremble, et la tristesse a ses idées que la joie ignore. L'émotion est en propre le psychosomatique ; ni la somatisation d'un concept, ni l'intellectualisation d'un percept, mais bien l'affect comme carrefour du trouble psychique et du déséquilibre physique. Comme la catharsis représente l'irruption d'une émotion refoulée, responsable d'un certain traumatisme, elle ouvre l'entièreté de l'identité, son corps comme son entendement, à une nouvelle conscience de soi dans le monde ; elle est un changement irrémédiable, une césure irréparable dans le temps du devenir d'un sujet : la *performativité* de l'improvisation opère par catharsis.

Le mot *catharsis* recouvre un concept d'abord élaboré en médecine par Hippocrate<sup>414</sup>, puis repris par Aristote à propos des effets éducatifs de la musique, et de la visée du mécanisme tragique<sup>415</sup>. Directement influencée par les rites purificateurs religieux, la catharsis est, à sa naissance, plus thérapeutique que morale ; il faudra pourtant attendre le XIXe siècle pour la relire en ce sens<sup>416</sup>. Breuer, et Freud à sa suite, mobiliseront ensuite l'idée de catharsis au sein de leur conception de l'appareil psychique, pour finalement l'abandonner au profit de l'hypnose d'abord, puis de l'association libre. Dès lors, la notion de catharsis restera associée aux temps préhistoriques de la psychanalyse. Elle désigne l'incidence du mécanisme d'abréaction. La psychanalyse donne à la catharsis un sens nouveau, d'abord en mettant à distance les présupposés moraux de la métaphore hygiéniste – la notion d'*interdit*, par exemple, permet de se libérer de l'idée d'*impureté*. Aussi, la catharsis de la psychanalyse ne

---

<sup>414</sup>Selon lequel la santé dépendrait d'un équilibre au niveau des *humeurs*, et exigerait donc régulièrement cette purgation en tant que décharge d'une humeur surabondante.

<sup>415</sup>À propos de la musique : ARISTOTE (1999), p. 169-185. À propos de la tragédie : ARISTOTE (1990), p. 27-28.

<sup>416</sup>Il semblerait que BERNAYS (1858) – non traduit en français, cité par TISSERON (1996) –, ait été le premier à clore cette parenthèse moralisatrice, entamée au Moyen-Âge.

se limite plus au mécanisme de la représentation dramatique : la catharsis, telle qu'elle fut codifiée par Aristote, n'est qu'une catharsis psychanalytique particulière parmi d'autres, qui se manifeste dans la distanciation du spectacle. Si l'approche historique et philosophique de la catharsis concerne effectivement l'auditeur, qui se projette et s'identifie à ce qui se passe sur scène, c'est en revanche à l'expérience de la catharsis psychanalytique que le musicien peut se confronter dans son jeu. L'improvisateur met lui-même en œuvre la catharsis dont il fait l'expérience, alors que la catharsis de l'auditeur opère, dans la médiation du spectacle, par identification à l'autre tel qu'il est joué sur scène. Une forme de catharsis par le geste se distingue ainsi de la figure plus classique de la catharsis telle qu'un spectateur peut l'éprouver.

Évidemment, la catharsis du musicien n'est en rien nécessaire à celle du public<sup>417</sup>. Au contraire, la scène semble imposer un choix, entre la voie privilégiant la recherche de sa propre catharsis et celle qui espère plutôt la catharsis du public. La catharsis liée à l'expression de soi semble d'ailleurs plus féconde, à en croire la musicothérapie qui mobilise surtout l'improvisation pour son geste :

Pour de nombreux patients en musicothérapie, la musique aide à libérer les sentiments, à exprimer en gestes musicaux ce qu'ils n'arrivent pas à dire avec des mots. [...] L'improvisation musicale permet de libérer une vaste gamme d'émotions et, souvent, de trouver des solutions à ce qui provoque douleur et angoisse<sup>418</sup>.

Mais c'est parce qu'elle ne peut que ponctuellement soulager l'angoisse d'un sujet que l'improvisation musicale est addictive. Dans ces conditions, la catharsis ne guérit pas un syndrome, elle traite une douleur symptomatique ; elle n'équilibre pas durablement, elle évite seulement la chute<sup>419</sup>. Un musicien parvenant à trouver une forme d'équilibre peut perdre jusqu'à la *nécessité* de faire de la musique.

Sous quelque forme qu'elle soit, la catharsis est une façon de pacifier la relation toujours tendue du singulier au collectif. D'un côté, elle ressemble à une thérapie collective, par laquelle la société se prémunit des désirs farouches, et d'un autre, elle prend l'aspect d'une

---

<sup>417</sup>Les organisateurs de l'événement, quant à eux, surveillent le bon fonctionnement de ce jeu et, en même temps, empêchent qu'il ne déborde le cadre du spectacle.

<sup>418</sup>CATERINA et BUNT (2004), p. 457.

<sup>419</sup>Voir chapitre « en équilibre », notamment sur le lien entre improvisation et thérapie.

cure individuelle, qui cherche à libérer des affects refoulés, souvent par nécessité sociale. La catharsis oriente le rapport à soi vers le monde. Mais si elle met ainsi à distance la relation aux autres, c'est pour mieux l'engager par la suite – car la catharsis s'effectue aussi *pour* la sociabilité qu'elle critique. Certaines trances traditionnelles, par exemple, servent autant à guérir l'individu qu'à résoudre un conflit. De même, et toujours en dehors d'une logique de représentation, la fête répond autant à la nécessité pour l'individu de se défouler, qu'à celle, pour la société, de canaliser cet exutoire.

### 38. L'auditeur : un autre qui écoute ou qui voit ?

L'auditeur balance entre le scepticisme et la disponibilité. Le sceptique tend à considérer une improvisation comme un tour de magie : il cherche, dans la rationalité, à défaire le stratagème, il veut découvrir un secret, démasquer une *illusion*. Cet auditeur refuse de bousculer ses repères logiques. La performance du magicien s'amuse de cette tendance, elle tend des pièges au sceptique pour le faire (s') abandonner, et c'est à cette limite que le tour sera jugé. Mais l'improvisateur n'est pas plus un magicien que l'improvisation n'est un mystère, et l'auditeur qui croit le contraire ne joue pas le bon jeu. L'improvisateur peut, certes, être considéré comme un prestidigitateur, terme qui met davantage l'accent sur la dextérité, mais il semble que l'improvisation se spécifie notamment en ce qu'elle préfère une présentation de soi authentique à un illusionnisme du discours. L'auditeur disponible, au contraire, accepte de *croire* ce qui se présente à lui. Il écoute plus qu'il ne regarde<sup>420</sup>.

La pulsion invocante est ce qui motive l'improvisateur, comme par nécessité, à se jeter à l'eau, à plonger dans son improvisation avec l'espoir de s'y découvrir. L'auditeur de l'improvisation, par contre, n'est-il pas davantage porté par une pulsion scopique, qui attend et soutient la *représentation*, et non l'expérience, d'une invocation ? La scène délivre une *image* de l'acte de donner de la voix, elle permet l'*expression* d'une expérience réelle. Par la pulsion scopique, l'auditeur s'identifie au musicien en train d'invoquer, comme si ce dernier parlait pour lui. Il reste même souvent sidéré<sup>421</sup>. L'auditeur est comme cet argonaute qui

---

<sup>420</sup>Voir chapitre « l'œil et l'oreille ».

<sup>421</sup>Alors que l'improvisateur est en prise avec son désir. À propos de la sidération, voir chapitre « méduser les significations, incorporer le sens ».

n'entend plus qu'Orphée, mais se trouve sidéré par la vision de Boutès<sup>422</sup> plongeant, puis nageant, voire par la vision des sirènes au loin.

Doit-on considérer que des spectateurs qui se mettent à crier de joie, ou d'indignation, à siffler et applaudir, agissent sous l'emprise d'une pulsion invocante ? Ces interventions ne s'inscrivent pourtant pas dans la musique, mais en réaction à la représentation ; elles soutiennent, ou gênent ce qui se passe sur scène, mais elles restent *face* à elle. Faire croire aux auditeurs qu'ils participent à l'énonciation, en les faisant chanter ou taper dans les mains, est seulement un moyen de créer un lien, un jeu de distanciation. Ce musicien continue d'ailleurs de s'adresser à un public indifférencié. La structure du spectacle reste inchangée.

Pourtant, il y a bien quelque chose comme une écoute exclusive, qui ne joue pas plus qu'elle ne se contente d'observer. Ce n'est pas, alors, le désir de *donner de la voix* qui agit, plutôt celui d'assimiler du sonore, *d'avalier* par l'écoute, comme une pulsion orale spécifiquement aurale. Ce mécanisme ne pourrait-il relever de ce que Melanie Klein nomme une identification projective<sup>423</sup> ? Dans ce cas, l'imaginaire de l'auditeur projette des caractéristiques du soi sur ce qu'il entend du musicien, ainsi transformé en objet dont on peut prendre possession. C'est à ce musicien que revient alors la responsabilité d'exprimer les sentiments refoulés de l'auditeur. Dans le deuxième temps de l'identification, ce dernier se reconnaît dans le *soi sonore*<sup>424</sup> précédemment objectivé. Cette identification particulière n'opère pas seulement comme un miroir, mais aussi comme un écho. Ce n'est pas mon image que je reconnais en l'autre, et par le regard : je m'entends dans la voix de l'autre. Si le musicien ne déçoit pas, l'auditeur semblerait pouvoir savourer une jouissance imaginaire de la pulsion invocante. Mais une déception serait cruelle, l'ensemble de cette idéalisation s'effondrerait dans la douleur d'une désillusion, pouvant aller jusqu'à se transformer en agressivité : comme par un renversement, ce serait alors l'auditeur, en niant les caractéristiques de l'autre-objet, qui tenterait de prendre le contrôle du musicien au moyen de ce qui est projeté en lui<sup>425</sup>.

---

<sup>422</sup>QUIGNARD (2008). Voir chapitre « la pulsion invocante ».

<sup>423</sup>KLEIN (1978), p. 143-149. Il semble pourtant qu'il y ait un paradoxe à associer le terme de *projection*, qui relève du domaine du scopique et de la distanciation, au processus d'écoute tel que nous voudrions l'appréhender dans sa spécificité. Voir chapitre « l'œil et l'oreille ».

<sup>424</sup>CUMMING (2000).

<sup>425</sup>Donald Meltzer préfère nommer *identification intrusive* ce processus par lequel un sujet, cherchant à se protéger, substitue à une personne réelle ce qu'il a besoin d'en percevoir. MELTZER (1999), p. 19-20.

La présence sur scène, d'ordinaire, implique de vouloir *toucher* l'auditeur, c'est-à-dire de vouloir manipuler son audience. L'improvisation musicale portée sur scène a pu, pendant un temps, représenter une démarche esthétique entièrement orientée vers ses spectateurs, comme un message qui s'adressait en premier lieu à ceux qu'elle voulait bousculer. Mais, aujourd'hui, il n'y a plus d'effet de surprise dans le chaos esthétique, ni même dans les débordements du cadre spectaculaire. C'est dans la justesse de sa *souveraineté* que l'improvisateur peut parvenir à établir un lien avec son public, en cherchant à être soi et non en visant directement à changer l'autre ; non pas en croyant pouvoir lui faire éprouver ce qu'est un geste d'improvisation, mais en voulant lui présenter une image juste de ce qu'est cette expérience. L'auditeur ne peut pas éprouver pleinement l'événement réel qui se produit devant lui, il ne peut pas, comme l'improvisateur, suspendre la distance symbolique de la représentation ; car il n'est pas en train d'improviser. L'improvisation formelle<sup>426</sup> continue de s'inscrire dans le symbolique, alors que l'improvisation réelle et immédiate se définit justement par la suspension des significations, par une levée du symbolique, c'est-à-dire que l'improvisateur ne reconnaît plus les médiations qui fondent le symbolique. Dans ces conditions, l'improvisateur et son public ne peuvent pas espérer, par hasard, se trouver en contact : aucune rencontre réelle n'est possible.

Ne pas prévoir la manière dont va être animée une rencontre musicale n'instaure pas pour autant une improvisation au sens strict, seulement une forme improvisée, une *construction* dans un temps court, dans la réaction et la prédiction. Au contraire, l'improvisation réelle, en tant qu'elle est immédiate, se fonde sur une *dénégation esthétique de l'autre*. Ainsi, on appelle indifféremment *improvisation* deux prestations, ou deux moments, qui n'ont pourtant rien à voir : qu'est-ce qui rapproche, en effet, le musicien qui veut tellement partager avec son auditoire qu'il préfère ne pas anticiper, pour mieux s'adapter aux exigences de la rencontre dans l'instant, et le musicien qui cherche, grâce à l'improvisation, à se découvrir, à éprouver une certaine forme de rapport à soi ? Le premier rayonne, veut faire danser et chanter, il peut même parler et rigoler ; le second, pour se livrer à son introspection, refoule sa relation à l'autre.

Le refoulement de la relation à l'autre n'empêche pas le réel de jaillir : une *confrontation* à l'autre continue de résister dans l'expérience d'immédiateté. Pour cette raison, une des

---

<sup>426</sup>Voir chapitre « de l'acte formel à l'événement réel ». En ce sens, pour l'auditeur, l'improvisation ne peut être appréhendée que de façon formelle.

qualités principales de l'improvisateur repose sur sa capacité à assimiler les événements réels surgissant dans la situation de son jeu. Mais cette assimilation ne peut pas devenir une *médiation* sans briser l'immédiateté qui définit l'improvisation réelle, sans clore l'événement de cette suspension et donner ainsi à nouveau une *forme* symbolique à l'improvisation – ou, tout simplement, sans enrayer le jeu musical, à l'image de l'exemple suivant :

Un trompettiste et un musicien sur ordinateur<sup>427</sup> développaient une musique minimaliste et improvisée. Très concentré, le trompettiste faisait excessivement durer un son tout à fait stable, lorsqu'un auditeur le provoqua en le caricaturant ostensiblement – sûrement, son agressivité pouvait s'expliquer par le fait qu'il ne se reconnaissait pas dans la voix de l'autre. L'instrumentiste en question dut s'arrêter quelque temps, avant de pouvoir rejoindre à nouveau la masse sonore que l'autre musicien continuait d'entretenir. On aurait pu attendre d'un improvisateur qu'il accepte cette intervention du public, qu'il l'assimile même au déroulement de la musique. Mais une telle interruption n'était pas seulement un événement sonore, elle instituait surtout une médiation, en s'adressant directement à la présence symbolique du musicien. S'il y a bien eu une communication entre le public et les improvisateurs, on ne peut évidemment pas dire pour autant qu'une rencontre musicale ait eu lieu. Ce ne sont pas les musiciens qui ont réussi à sidérer leurs auditeurs, et à les amener à partager une expérience musicale, mais l'auditeur qui a ramené le musicien à une forme de sociabilité ordinaire, en lui rappelant la présence de l'autre qu'il semblait pourtant avoir besoin de dénier. Ce n'était pas seulement une confrontation réelle, mais également la constitution d'une relation, comme si l'auditeur mécontent avait fait exploser la bulle de souveraineté qui protégeait l'expérience d'immédiateté du musicien sur scène.

### 39. L'autre improvisateur : rencontre et souveraineté

L'immédiateté est une expérience solitaire dans le sens où elle coupe l'improvisateur de sa relation aux autres, mais elle est en même temps profondément ancrée dans le monde. L'improvisation musicale institue un certain rapport au monde notamment en ce que le geste de l'improvisateur s'inscrit dans un monde sonore. Ce geste participe évidemment à ce monde sonore, mais tout autant que le geste d'un autre improvisateur. Il ne s'agit pas d'une discussion musicale entre sujets distincts mais d'une *rencontre* avec l'autre apparaissant

---

<sup>427</sup>Concert au Périscope, à Lyon, en 2009. Voir chapitre « le geste et l'instrument ».

comme monde sonore : ce sont directement des sons de soi qui se mélangent, sans que ceux-ci instituent la médiation d'une relation symbolique. L'expérience d'immédiateté transforme la sociabilité musicale en mondanité sonore<sup>428</sup>. La rencontre immédiate entre improvisateurs n'a pas lieu lorsqu'ils *dialoguent* par leur musique<sup>429</sup> – ils se cherchent et s'écoutent alors sans avoir encore trouvé le lieu de leur rencontre –, mais dans ce moment très particulier pendant lequel il est difficile de distinguer le son de l'un et le son de l'autre, quand la dynamique est commune et la surprise partagée.

Il n'est peut-être pas nécessaire que tous les musiciens soient en train d'éprouver l'immédiateté pour ensuite s'y rencontrer, puisque la rencontre peut agir comme déclenchement d'une expérience d'immédiateté. Mais la rencontre immédiate est bien le fruit de plusieurs dispositions, elle est encore plus fragile et exigeante que l'expérience singulière de l'immédiateté – et, de ce fait, aussi plus rare et éphémère.

Si l'immédiateté, pourtant radicalement solitaire, peut apparaître dans un jeu collectif, si elle peut même permettre une certaine rencontre, elle met en même temps en péril la poursuite de ce jeu puisque l'observation de soi qui s'assure la continuité de l'improvisation est alors suspendue<sup>430</sup>. L'improvisation se constitue comme contradiction : elle est une pratique sociale qui bouscule et entre en confrontation avec la sociabilité.

L'improvisateur ne peut pas oublier qu'il est en train d'improviser, car l'improvisation musicale comme forme esthétique pourrait alors s'évaporer à tout moment. Insister dans l'immédiateté a ce cadre comme limite. Imaginons un improvisateur concentré sur son geste et qui découvre, dans une façon de poser devant lui un pied à terre, un sentiment d'immédiateté et de justesse ; à la limite, ne plus créer de son n'est pas tellement dangereux pour le spectacle, d'abord parce que cela n'empiète pas sur le jeu musical d'un autre, et ensuite parce qu'il s'agirait simplement ici d'un transfert vers la danse – et quelle pratique, plus que l'improvisation, n'a que faire de telles distinctions disciplinaires ? Mais continuons à imaginer cet improvisateur qui insiste à s'émerveiller de sa marche : tout à la qualité de son

<sup>428</sup>Rappelons que la *mondanité* s'entend ici comme une façon d'être-au-monde, justement distinguée des formes de la sociabilité.

<sup>429</sup>Les questions/réponses trop évidentes représentent une improvisation conçue comme discours, et par là vouée à rester formelle. Ce serait d'ailleurs oublier qu'une des particularités de la musique est de permettre à plusieurs musiciens de s'exprimer *ensemble*, en même temps ; plus qu'un échange entre interlocuteurs, la musique est une parole partagée.

<sup>430</sup>On retrouve le même paradoxe dans la pratique de la méditation : l'exercice cherche à faire disparaître l'observateur, mais cette disparition peut faire sortir de l'exercice. En acceptant cette pause en dehors de la méditation, on pallie aux excès de formalisme de l'exercice, on évite une certaine rigidité, jusqu'à ce que la méditation devienne elle-même la pause. RINPOCHÉ (2012), p. 302.

geste et de sa posture, il avance, sort de scène, quitte la salle, et continue de marcher comme on rêve. La situation d'improvisation est transgressée, l'autre improvisateur abandonné, et le spectacle prend fin : il y a seulement quelqu'un qui marche un peu ébahi dans la rue. Même l'expérience d'immédiateté doit rester dans le cadre de la situation d'improvisation, c'est-à-dire continuer d'être vécue dans l'urgence, dans un espace délimité<sup>431</sup>, et surtout dans une forme de relation à l'autre : l'improvisation perdure tant qu'elle se maintient en lieu de rencontre possible. Alors, les rapports entre improvisateurs prennent un nouveau visage : ils permettent une vigilance partagée vis-à-vis de chaque *présence*, ils empêchent d'insister jusqu'à la destitution de l'improvisation. L'improvisateur qui se met à danser ne peut pas oublier sa situation, et partir, d'abord parce qu'un autre improvisateur le lui rappelle. Le son de l'autre peut ramener l'expérience réelle à son inscription symbolique. L'autocensure est particulièrement difficile à manipuler, à rejeter ou à assumer, et elle est primordiale dans le processus d'improvisation ; mais la censure de l'autre, plus simple et plus directe, agit ostensiblement sur de mêmes fondements.

Si tel improvisateur est concentré sur sa relation au son, l'autre aura pour lui une fonction d'observation – non pas en tant que personne physique qui le regarde symboliquement, mais en tant qu'autre sonore, rappelant le son global à sa situation. Il est possible de parvenir à laisser le flux sonore exister de lui-même à cette condition : l'autre observe la concentration de l'un. Cela veut dire que tous les improvisateurs sont concentrés, mais que la concentration de l'autre agit pour soi comme observation.

L'improvisation en solo est un cas à part, mais qui permet d'affiner la compréhension de l'improvisation collective. Tout seul, il n'est possible de se reposer sur rien. Le fil de la musique est extrêmement ténu et fragile. L'attention et l'écoute qui font d'un son une musique peuvent à tout moment s'effondrer dans l'ordinaire. Les instruments à vent<sup>432</sup> sont particulièrement sensibles à ce dépouillement, car leurs sons dépendent d'une expiration : à chaque inspiration, le flux est suspendu, imaginé, prêt à rompre. Des techniques comme la respiration continue, ou des technologies comme la *loop station*<sup>433</sup>, viennent d'ailleurs régulièrement soutenir les improvisations solo d'instruments à vent : il n'est pas facile de

---

<sup>431</sup>Élargir cet espace n'est pas le nier. Sortir de scène, voire de l'espace du spectacle, est une façon de réfléchir cet espace mais possède toujours la limite de la co-présence.

<sup>432</sup>Il en va de même pour la voix, mais pas pour tous les instruments à vent : la cornemuse, par exemple, permet d'obtenir un son continu.

<sup>433</sup>Une *loop station* est une pédale électronique permettant de s'enregistrer et de mettre en boucle l'échantillon – la *sample* – qu'on vient d'enregistrer. Elle permet de superposer plusieurs voix tout en continuant à jouer.

vivre ce dénuement avec sérénité, de continuer, sans appréhension, à respirer dans un silence musical. L'urgence est d'autant plus pressante que l'attente est vertigineuse. Évidemment, cela ne veut absolument pas dire qu'il ne s'observe pas. Au contraire, il joue pour lui-même le rôle d'un autre improvisateur, assurant la fonction d'observation nécessaire à la continuité de l'improvisation. Si un juste équilibre entre l'observation de soi et la concentration est un gage de la qualité d'une présence vive, il concerne autant l'improvisateur en solo que celui qui joue avec un ou plusieurs autres musiciens. Mais le cas particulier du solo oblige à instituer une autocensure supplémentaire : la censure du son de l'autre doit être assimilée et transformée en une autocensure, aussi vigilante quant à la situation que si une personne physique ne cessait de lui rappeler, dans le son, la nécessité de rester présent. Cette autocensure existe déjà dans le jeu collectif, mais elle est dédoublée dans le jeu solitaire<sup>434</sup>. En même temps, cette absence à combler est aussi une opportunité à saisir : seul, l'immédiateté est plus accessible, et peut durer plus longtemps – le dédoublement de l'autocensure observante visant à ne pas insister *trop* longtemps. L'improvisation en solo donne sûrement les moyens d'aller plus loin dans l'exploration de soi, dans l'épanouissement de son propre imaginaire, même si l'exigence de la confrontation à l'autre, en surprenant, en décalant nos habitudes insoupçonnées ou en évitant certaines redondances complaisantes, permet peut-être une découverte de soi moins indulgente, et ainsi plus radicale.

La surprise est à la fois le moteur et la *raison* de l'improvisation ; c'est en refusant l'ennui qu'on se met à improviser. Tout improvisateur, mais particulièrement l'improvisateur en solo, fait face à cette immense difficulté de se surprendre soi-même – mais comment parvenir à *se chatouiller* ?

Une certaine complexité propre au solo n'existe pas dans le jeu collectif. Mais l'improvisation en solo est aussi un excellent outil pédagogique au service d'un jeu à plusieurs, car elle apprend la souveraineté. C'est, par exemple, ce qui fait dire à Sonny Rollins : « un bon groupe commence avec toi-même<sup>435</sup>. » Une rencontre immédiate avec un autre improvisateur est fortement improbable pour celui qui ne connaît pas du tout l'improvisation en solo. Il pourra bien communiquer par la musique, et rencontrer des singularités comme un son rencontre un mur, mais il sera beaucoup plus difficile pour lui

---

<sup>434</sup>Le public ne peut pas jouer ce rôle d'observateur car il n'intervient pas dans le son, par lequel l'autre peut exister dans l'improvisation musicale. Évidemment, la présence du public institue une urgence, mais il ne censure pas directement l'improvisateur comme le ferait un autre musicien.

<sup>435</sup>Cité par DAVIDSON (2012), p. 231.

d'éprouver la *confusion*<sup>436</sup> immédiate avec un son autre. L'expérience de la solitude est une façon de s'armer pour les relations sociales, elle leur donne une saveur nouvelle. Il n'y a pas de rencontre possible sans un minimum de connaissance de soi . La souveraineté est cette capacité d'entrer en relation en préservant son intégrité<sup>437</sup> ; sans elle, il n'y a pas une rencontre entre deux personnes mais la noyade de l'une en l'autre, l'excès d'une influence et d'un pouvoir de l'un sur l'autre. Ce qui est vrai pour toute relation à l'autre est particulièrement saillant concernant les rapports entre improvisateurs en jeu. L'improvisation demande à chacun d'assumer ce qu'il croit être, de ne jamais céder son désir au pouvoir de l'autre. Et inversement, l'improvisateur se doit d'accepter la souveraineté de l'autre, même plus : de la désirer. L'autre est un frein à l'expérimentation de l'immédiateté, mais en tant qu'il rappelle les nécessités de la communication. L'autre et soi doivent vouloir ensemble ouvrir leurs conditions de souveraineté respectives.

#### 40. Le spectacle comme compromis entre rayonnement et dissolution

La distance est la caractéristique principale du spectacle<sup>438</sup>. Or, une des spécificités majeures de l'improvisation réside dans sa capacité à transgresser les limites ordinaires de l'existence. Le spectacle accroît les distances que l'improvisation veut briser. Un spectacle, divisant acteur et spectateur par le mur de la scène, est voué à s'inscrire dans le symbolique, alors que seule une irruption du réel permet à l'improvisation formelle de se déployer *pleinement*. Le spectateur n'est certes pas passif, ne serait-ce que par sa seule présence qui influe sur le musicien et son jeu, mais son statut l'empêche de s'exprimer. La participation du public a pour limite la dilution de son statut, car des spectateurs devenant acteurs abolissent avec la notion de public celle de spectacle. Dans tous les cas de spectacle, jamais une improvisation réelle ne pourra être expérimentée par le public. L'improvisateur sur scène ne peut être entendu que symboliquement, il offre son réel comme une représentation.

Le spectacle transforme l'improvisation musicale en œuvre. Ainsi, soit l'improvisateur accepte cet état de fait et ne propose qu'un *discours* musical, qu'une *construction* improvisée,

---

<sup>436</sup>La confusion s'entend ici comme le fait de *fondre avec*. ROUSTANG (2003), p. 65.

<sup>437</sup>Non pas en tant que vertu, bien sûr, mais comme état demeuré intact.

<sup>438</sup>BRECHT (1997).

censurant par là toute possibilité d'éprouver ce qu'est une création dans la suspension du symbolique ; soit il accepte de ne proposer au public qu'une *image* d'expérience réelle. La plupart du temps, il s'agit d'une sorte de compromis entre les attentes supposées d'un public, qui engendrent la constitution d'un discours symbolique, et les moyens individuels ressentis comme juste et nécessaire pour faire advenir du réel.

L'improvisation formelle est un compromis entre la volonté d'une expérience réelle et les nécessités du spectacle, comme si elle cherchait à faire comprendre et ressentir *par* le spectacle qu'elle ne pouvait s'y résumer. L'improvisateur écoute en lui-même les appels sauvages de son désir, puis les met à distance par un geste esthétique. Il veut être lui et *en même temps* être compris. La compréhension est déjà un processus de compromis – on accepte de croire qu'on s'est globalement compris, tout en sachant qu'on ne peut jamais totalement se comprendre. À l'inverse, le désir ne peut être exprimé sans être travesti dans les formes de sa médiation. Exprimer son désir sur scène est donc un double compromis : l'improvisateur accepte de croire que l'auditeur a compris son désir, alors même que la compréhension est toujours limitée, d'une part, et que le désir n'est jamais complètement exprimé d'autre part.

Le spectacle est le point de rencontre de deux formes d'improvisation fondamentalement différentes, et de deux façons distinctes d'accéder à une expérience d'immédiateté. Toutes deux dépendent d'une présence préalable, et toutes deux visent une réappropriation de soi dans une sorte d'oubli des conditions ordinaires de la conscience<sup>439</sup>. La fête est le lieu de prédilection de l'improvisation qu'on pourrait appeler rayonnante, et qui fonde le rapport à soi dans sa relation à l'autre : le rayonnement est avant tout social. Il s'agit de rayonner comme la lune rayonne, c'est-à-dire d'éclairer en réfléchissant. La lune est autant disponible au soleil qu'elle se projette sur la Terre. C'est en allant vers l'autre qu'on peut l'accueillir en soi, c'est en s'ouvrant qu'on peut le mieux s'exprimer. Rayonner est ici synonyme de faire rayonner. Par un excès de culture, les limites de soi vont être transgressées – on accèdera à la transe par la répétition, et la pulsation aura logiquement une place prédominante. Les fondements mêmes de l'improvisation rayonnante diffèrent de ceux de l'improvisation

---

<sup>439</sup>Roland Fischer a tenté de systématiser et cartographier ces deux chemins du *je* vers le *soi*, en opposant des états de conscience méditatifs à ceux extatiques. Le mouvement extatique de la vigilance désigne une posture *ergotropique*, quand l'orientation méditative vers la relaxation est représentée par une posture *trophotropique*. La version finale de sa réflexion nous est particulièrement utile, en ce qu'elle permet de relier la méditation à la transe, ou l'expression à l'écoute : car l'extase poussée à sa limite rejoint le *samadhi* du méditant. Voir CONNOLLY (2000), p. 4-16, et chapitre « en équilibre ».

*brute*<sup>440</sup>, car celle-ci dénie au contraire toute sociabilité afin d'inscrire le rapport à soi dans sa relation au monde. Le principe n'est plus de se répandre, comme le fait la lumière, mais de se dissoudre, de se fondre dans son environnement. Cette posture est *contre* l'autre pour retrouver le monde<sup>441</sup>.

Aucune de ces deux improvisations ne peut être mise en scène sans perdre un peu de sa spécificité : la distance entre les auditeurs et les musiciens empêche l'expérience commune de la fête, et le processus de représentation réduit l'expérience réelle à une image d'elle-même. En même temps, le spectacle est aussi une situation permettant à ces postures d'improvisateur de se rencontrer. Le mur symbolique de la scène protège l'expérience brute des médiations sociales ordinaires<sup>442</sup>, tout en appelant à être dépassé dans une communauté de situation – le public qui danse, par exemple, vit activement le son musical, il ne se tourne plus exclusivement vers la scène mais avant tout vers lui-même ; l'improvisateur rayonnant tend à déborder les limites spatiales propres au spectacle, par exemple en jouant dans le public ou en faisant monter le public sur scène. À partir du moment où le musicien est sur scène, il ne peut qu'assumer le fait de s'adresser à une communauté.

À titre d'exemple, les improvisations de Bernard Lubat peuvent être dites *rayonnantes* dans le sens où elles s'orientent ostensiblement vers le lien à l'autre : Lubat ne cesse de s'adresser directement à son public, qu'il cherche toujours à faire réagir. Avec lui, l'improvisation musicale semble se mettre au service de la rencontre – et le cadre du spectacle est toujours plus ou moins bousculé, se transformant régulièrement en bal populaire. Il n'est pas rare non plus de le voir ironiser sur son propre jeu, comme quand il se met à souffler d'épuisement alors qu'il est en train de jouer un morceau *bop* très rapide, à l'accordéon, en venant même à dire : « attention, ça peut durer des heures<sup>443</sup>. » À l'inverse, Derek Bailey, qui est logiquement beaucoup plus allergique aux langages musicaux, incarnerait la posture propre à l'improvisation *brute*. Il est impressionnant de voir la souveraineté avec laquelle il continue à chercher son originalité sonore du moment, sans aucune forme de pression par rapport au

<sup>440</sup>En référence à l'art brut, voir chapitre « la situation d'intimité de l'art brut, paradigme de la dissolution ».

<sup>441</sup>Contre l'autre, mais pas contre soi : c'est ici la différence fondamentale qui limite l'analogie de l'improvisation avec la méditation, voire avec toute la philosophie zen de la contemplation, car si l'improvisateur veut effectivement dissoudre son identité sociale ordinaire pour se découvrir, s'il cherche à se dépouiller de son ego, c'est justement pour accéder à son désir. Contrairement au moine bouddhiste, c'est pour *agir* que l'improvisateur veut se débarrasser des scories sociales qui l'encombrent. Le sage zen veut être une plante, l'improvisateur redevenir pleinement l'animal qu'il est pourtant déjà.

<sup>442</sup>En se risquant à une analogie avec l'enseignement, il apparaît clairement que le professeur ne peut pleinement improviser son cours, c'est-à-dire parvenir à penser à voix haute, qu'à la condition de ne pas être interrompu. Et l'expérience collective d'une improvisation de la pensée est encore plus difficile à atteindre.

<sup>443</sup>La séquence dont il est question est visible à l'adresse suivante : [vimeo.com/76376251](https://vimeo.com/76376251) ; et la suite de la vidéo montre un spectacle se transformant en bal, pour ne pas dire en fête.

public qui l'écoute. À partir du moment où il commence à jouer, il ne relève d'ailleurs plus la tête de son manche de guitare. Il semble jouer sur scène comme il le ferait chez lui, sans témoin : ce qui importe alors est surtout sa propre relation au désir<sup>444</sup>. L'improvisateur sur scène articule nécessairement ces deux paradigmes, d'une façon signifiante qui lui est propre.

Cette distinction entre rayonnement et dissolution n'est pas une nouvelle manière de désigner les différentes postures déjà délimitées. C'est un nouvel éclairage qui s'ajoute à ce que nous avons déjà pu définir, et qui le complète. L'artiste du geste<sup>445</sup>, par exemple, peut tout aussi bien rayonner dans la fête que se dissoudre dans son environnement par une posture de créateur brut, ou même adopter l'une ou l'autre de ces postures en l'altérant dans le spectacle. Il en va de même pour l'amoureux du son, le professionnel et la figure du scientifique de la musique. Les postures délimitées selon l'équilibre entre forme et geste, et entre praxis et poïésis, désignaient le fondement endogène du rapport à soi : il était question des autres et du monde tels qu'ils sont assimilés par un sujet. Mais un sujet n'est jamais isolé, et la césure entre rayonnement et dissolution signifie justement deux manières distinctes d'investir son rapport à soi dans les médiations avec son environnement – le rayonnement est un rapport à soi orienté vers la sociabilité, et la dissolution le rapport à soi intéressé par sa relation au monde. Cela dit, chacun de ces quatre types posturaux s'accorde plus ou moins bien à ces trois situations d'improvisation : une situation d'intimité<sup>446</sup>, nécessaire à la dissolution, plaît surtout au passionné du geste – qui pourrait même représenter ce qui définit un créateur brut –, l'amoureux du son s'épanouit principalement dans la fête, alors que le professionnel et le scientifique de la musique représentent deux façons d'envisager le compromis du spectacle.

Dans le domaine de l'improvisation musicale, le spectacle peut être considéré comme un compromis entre une situation d'intimité, qui permet la dissolution du sujet dans le monde, et la situation de la fête, qui offre au sujet la possibilité de rayonner avec les autres. Si l'improvisation privilégie son geste, elle n'en reste pas moins un *équilibre* entre geste et forme sonore. Tout le travail de l'improvisateur consiste justement à se rendre capable de faire sonner la justesse de son geste – c'est-à-dire de lui donner une forme musicale. Le son

---

<sup>444</sup>L'enregistrement d'un concert de Derek Bailey, en improvisation solo, peut être visionné à cette adresse : [vimeo.com/56501633](https://vimeo.com/56501633).

<sup>445</sup>Voir chapitre « natures de l'engagement ».

<sup>446</sup>Nous entendons ici *intimité* comme la qualité d'un lieu, comme une situation sans public favorisant l'introversión. Elle ne correspond ni à la sphère privée, ni à la vie intérieure d'une personne, mais à une certaine médiation de l'espace. C'est d'ailleurs parce que l'improvisation s'inscrit notamment dans cette situation d'intimité qu'elle institue, dans le spectacle, une forme d'exhibitionnisme.

musical est toujours à la fois brut dans sa matérialité, c'est-à-dire qu'il a toujours quelque chose de *naturel*, et intentionnellement social dans sa forme, puisqu'il est toujours aussi *culturel*. Il est nécessairement le fruit de l'indétermination *et* d'une volonté – leur équilibre. Le contenu de l'art brut n'est pas qu'un déchet, car le geste est aussi animé par un désir de forme. La finalité inconsciente du rayonnement comme de la dissolution est finalement le *mélange* entre soi et le son : la posture rayonnante de l'improvisateur cherche à se noyer dans le son culturel, la posture de dissolution dans le son brut, mais toutes deux espèrent la surprise d'une suspension de la subjectivité. Le spectacle est un compromis entre deux situations radicalement opposées, permettant à l'improvisateur de chercher sur scène l'équilibre entre rayonnement et dissolution qui lui est propre.

#### 40.1 La situation d'intimité de l'art brut, paradigme de la dissolution

La souveraineté de l'improvisateur est fondamentale. Elle permet, face aux attentes d'un public, de continuer à improviser pour soi, et non uniquement pour plaire. En cela, l'improvisation musicale est une forme sonore d'art brut<sup>447</sup> : comme lui, elle n'existe pas d'abord pour être montrée, elle est un geste *nécessaire*, vital, qui ne se soucie que secondairement de son produit ; comme lui, elle tend à l'anonymat, et souvent ne revendique pas la propriété de son travail, qui peut ne pas être considéré comme une œuvre. L'improvisation partage avec l'art brut cette impérieuse nécessité non pas d'être montrée, ni même reconnue en tant qu'art, mais seulement d'être réalisée. Son exhibition ne peut être qu'accidentelle et altérante. Il est tout aussi paradoxal de mettre l'art brut en musée<sup>448</sup> que l'improvisation en spectacle.

Le spectacle est le musée des arts vivants : il présente un geste comme une œuvre, et fait de l'introverser un exhibitionnisme. L'improvisation brute n'est pas faite pour les autres<sup>449</sup>. À la limite, elle peut bien être conçue comme le moyen d'une rencontre entre improvisateurs, mais jamais avec ceux qui se contentent d'écouter. Sa motivation n'est pas esthétique. Celui qui assiste à une improvisation sans y participer non seulement ne peut que méconnaître ce

<sup>447</sup>RAYMOND (1980), p. 92. On retrouve également cette idée selon laquelle le désir d'improvisation relèverait d'une forme d'art brut dans : WILLENER (2008), p. 60.

<sup>448</sup>C'est pourtant l'inventeur même du terme, Jean Dubuffet, qui a tenu à réunir un musée d'art brut (à Lausanne), transformant par là des gestes en œuvre. L'utilisation du mot « art » n'est d'ailleurs pas moins problématique – Dubuffet lui-même, encore une fois, estimait que l'art « se sauve aussitôt qu'on prononce son nom », et pourtant, voilà qu'il le nomme. DUBUFFET (1967), p. 471. Le mot création nous semble à la fois plus large et moins problématique.

<sup>449</sup>Si le jeu en public peut, parfois, être au fondement du processus de la cure, c'est toujours pour soi-même, dans ce cas précis, qu'on se montre.

qu'elle est, mais gêne également son épanouissement, car l'improvisateur se sait observer et écouter même s'il s'évertue à ne pas en tenir compte. Le rayonnement n'est pas fait pour être contemplé. Le spectacle n'est pas fait pour la transe, il endigue au contraire toute expérience d'immédiateté.

Deux traits essentiels de l'improvisation permettent de la considérer comme de l'art brut : une certaine inadéquation avec le spectacle, et sa dimension de cure. Évidemment, ces deux particularités vont de pair, elles sont les deux faces, positives et négatives, d'un même phénomène. Si l'improvisation relève avant tout d'une nécessité vitale pour l'improvisateur, le problème de sa spectacularisation n'en est qu'une conséquence.

Si l'urgence est le temps de la musique inconnue qui se déroule, elle peut aussi se comprendre comme celui de l'imminence d'un besoin d'improviser. Il y a l'urgence propre au temps de l'improvisation, et l'urgence à improviser, qui se situe dans le temps plus long de l'existence de l'improvisateur. L'art brut est avant toute chose une démarche égoïste qui, par un besoin vital de recouvrer la santé, veut la réconciliation avec soi.

L'irrépressible désir de créer s'articule d'abord à une difficulté plus ou moins grande à exister ; s'il devient nécessaire d'improviser, c'est qu'il est urgent de rétablir un déséquilibre menaçant<sup>450</sup>. Cela participe également, sur le long terme, à la guérison des maladies médicalement reconnues, en tant qu'elles sont un symptôme de ce déséquilibre la plupart du temps inconscient. Ce qui déséquilibre est toujours en premier lieu un désaccord avec soi-même, c'est-à-dire également une sorte de dissonance dans sa relation au monde et aux autres. L'urgence à improviser est d'abord comme une pulsion de souveraineté, une façon de nier les médiations sociales pour se retrouver, et retrouver le lien à son environnement. L'esthétique musicale, puisqu'elle est une formalisation sociale et culturelle, ne peut pas répondre à une telle détresse, contrairement à la pratique singulière de l'écoute et de la participation au monde sonore.

---

<sup>450</sup>Il est possible d'improviser sans cette urgence, mais l'improvisation n'est alors plus une nécessité pour l'improvisateur. Arait-elle alors moins de force ? Contre l'idée selon laquelle on ne devrait créer que lorsque cela est profondément nécessaire, la création semble justement lancer ce défi : passer au-delà de cette expression de l'angoisse pour délivrer du positif. Cela n'empêche pas d'estimer, et sans dire non plus qu'on ne peut créer que dans la douleur, que connaître la plus grande douleur permet d'exprimer la plus grande joie. Voir chapitre dans introduction sur plaisir et déplaisir.

L'impossibilité de se supporter dans l'existence avec les autres instaure un besoin vital de retrouver son unicité, de fonder de nouveau son identité *à côté* des médiations sociales. Pourtant, elle peut naître, et naît souvent, d'un malaise face au sentiment d'accroissement des distances intersubjectives, elle est souvent une révolte contre l'irréductible solitude, contre le manque inhérent à toute compréhension. Cette démarche d'apparence paradoxale consisterait à vouloir être seul pour ne plus l'être – à vouloir retrouver une souveraineté pour espérer une rencontre. L'improvisation permettrait de s'ancrer dans le monde, mais également de retrouver un contact avec les autres. La nécessité d'une création brute répond finalement à l'urgence qu'éprouve un *frontalier*<sup>451</sup> : « eux-mêmes se perçoivent comme des étrangers parmi les humains, dont ils saisissent les intentions et les conflits, mais non pas les codes qui viennent les recouvrir<sup>452</sup>. » Ce ne sont pas les liens qui posent ici problème, mais les distances ; l'ermite retrouvant la sociabilité, le convalescent se remettant à parler, ou l'improvisateur qui réintègre le temps ordinaire<sup>453</sup>, ceux-là connaissent cet embarras. La surcharge de significations peut s'éprouver comme une perte de sens. Mais c'est bien parce que l'improvisation peut réinvestir de sens certaines relations qui semblaient en être dépourvues, qu'elle porte aussi en elle le risque de la folie, comme exclusion des rapports collectivement acceptables. Socialement, l'improvisation rapproche, au risque d'exclure.

Ne pas considérer l'inadéquation fondamentale de l'improvisation et du spectacle, ce serait comme réduire toute la pratique de l'hypnose<sup>454</sup> aux spectacles qui l'utilisent – c'est-à-dire la limiter à de la prestidigitation. De la même manière, l'expérience d'improvisation s'épanouit surtout en dehors du cadre spectaculaire, que ce soit dans la pratique privée de la musique ou par des gestes quotidiens, d'apparence anodine. Le spectacle oblige l'improvisation musicale à prendre une forme qu'elle n'était pas nécessairement censée avoir. Il est à la fois son plus éclatant faire-valoir, et sa camisole la plus subtile.

---

<sup>451</sup>Traduction par Roustang de l'anglais *borderline*, pour désigner les cas-limites, c'est-à-dire le cas des personnes entre névrose et psychose. ROUSTANG (2003), p. 43.

<sup>452</sup>*Ibid.*, p. 45.

<sup>453</sup>Où on voit bien en quoi l'improvisation, si elle peut rapprocher, éloigne également.

<sup>454</sup>Voir chapitre « l'improvisation entre hypnose et méditation ».

## 40.2 La fête comme situation privilégiée du rayonnement

Si le phénomène d'improvisation est à l'étroit dans le monde du spectacle, il semble au contraire pouvoir pleinement s'épanouir dans l'expérience de la fête<sup>455</sup>. Le spectacle est une représentation d'expériences ; la fête est l'expérience de nos représentations. L'idéologie de la médiateté trouve dans le spectacle le lieu idéal de son renouvellement : il permet l'expression cathartique des refoulés d'une appréhension distanciée de l'existence, tout en lui assurant une pérennité par la canalisation de ces débordements dans des formes elles-mêmes distanciées. L'idéologie de l'auralité, quant à elle, se rejoue grâce à la fête<sup>456</sup>.

Il ne s'agit pas ici de la fête sans enjeux ni réelle transgression, totalement assimilée par la médiateté, noyée dans les activités de loisir, et qui n'a conservé des fêtes ancestrales que l'apparence. La fête de l'auralité, qu'elle soit religieuse ou païenne, n'est pas une occupation de divertissement, encore moins de diversion : elle permet la refondation des lois premières, non pas symboliquement mais réellement. Le chaos qu'elle revit n'est pas sa fin en soi, seulement le moyen d'instituer les règles *ex nihilo*. Ce n'est pas l'absence de règles qui caractérise la fête, mais le renouveau de leur institution. Il ne s'agit pas d'un spectacle représentant les temps mythiques, mais bel et bien d'une expérience qui refonde effectivement valeurs et interdits.

La médiateté, par la parcellisation du réel qu'elle institue, participe à un processus de dissolution du sens qui génère une angoisse existentielle. Le spectacle permet à la société de circonscrire l'expression de cette angoisse et des pulsions refoulées et, ainsi, de maintenir un certain équilibre légal. La fête est, au contraire, une affirmation de sens, à travers l'expérience de sa constitution. En ce sens, elle est un événement. Quand le spectacle institue une distanciation, la fête crée un lien.

La musique a toujours été associée à la fête, tout en s'épanouissant également dans le monde spectaculaire. Vouloir la comprendre et l'expliquer par la science est une démarche représentative de la médiateté, alors que l'auralité tendrait davantage à la considérer *comme* une science, au sens d'un ensemble de connaissances sur le monde, au sens où elle est un

---

<sup>455</sup>Il ne faut cependant pas considérer que cela tient au fait que la fête pourrait s'improviser plus facilement que le spectacle. Cela n'a rien à voir, et n'est même pas certain : un spectacle peut survenir de façon inopinée, tout autant qu'une fête ou une expérience de création brute peut se prévoir.

<sup>456</sup>LORTAT-JACOB (1987) montre le lien insécable de la musique et de la fête dans les sociétés aurales. Voir aussi RAYMOND (1980), p. 75-76. Et surtout : CAILLOIS (1993), p. 121-138.

moyen d'accéder à un certain savoir, et d'en créer – dans la fête. La musique est d'origine aurale, elle est un tout dans lequel on s'immerge. Si la considérer dans les termes de la médiateté est possible, ce n'est qu'en omettant certains de ses traits essentiels ; cette démarche analytique, qui travestit la fête en divertissement et réduit la musique à sa représentation spectaculaire, met en tout cas en péril l'intégrité d'une des rares expériences aurales qui parviennent à subsister dans une culture de la médiateté, et dont nous avons besoin pour connaître l'espoir de trouver du sens à vivre.

Les configurations respectives du spectacle et de la fête sont déjà significatives en elles-mêmes : au spectacle, les musiciens et les auditeurs se font face, et la rencontre n'est possible que sur cette sorte d'écran imaginaire qui les sépare – sur ce qu'on nomme, au théâtre, le *quatrième mur*<sup>457</sup> –, comme un voile filtrant et indépassable. Pendant la fête, par contre, les musiciens ne sont que des participants parmi d'autres, et tous s'orientent dans la même direction, à savoir le centre de leur rassemblement<sup>458</sup>. La finalité de la fête n'est pas de s'observer les uns les autres – personne n'est censé regarder le musicien officiant à une célébration : à l'église, par exemple, on ne voit jamais l'organiste jouer – mais de faire l'expérience d'une façon d'être ensemble. Le spectacle instaure une situation de clivage, pendant laquelle une représentation est donnée à voir et à entendre, alors que la fête est l'expression d'un idéal politique et d'un imaginaire partagé<sup>459</sup>.

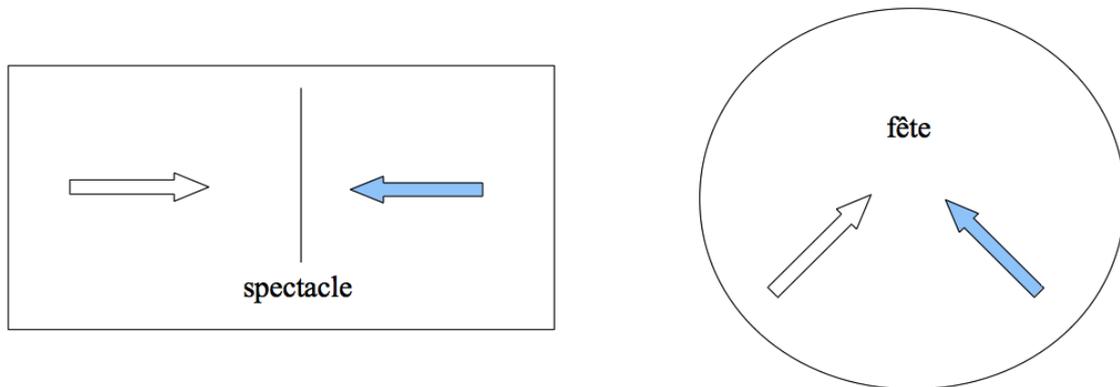
---

<sup>457</sup>Ce concept est d'abord formulé par Diderot, dans son *discours sur la poésie dramatique* : DIDEROT (1991), p. 339.

<sup>458</sup>Ces dispositions rappellent un clivage fondamental dans le système scolaire, celui qui oppose l'apprentissage par le biais d'un « cours magistral », ou d'une conférence pendant laquelle l'élève ne peut que prendre des notes et écouter le discours professionnel et légitime, et l'apprentissage par la discussion, le professeur devenant le guide plus ou moins discret d'une réflexion commune. La disposition des tables est souvent le signe de cette distinction.

<sup>459</sup>LAMIZET (2000), p. 280-282. Notamment pour ses réflexions autour de la notion d'adhésion : « si cette participation à la fête a pour moi une signification, celle-ci ne peut être que mon adhésion à la sociabilité, elle-même constitutive du fait politique. » p. 282.

Figure 5. Orientations du spectacle et de la fête



Dans le spectacle, l'esthétique musicale est le lieu de la rencontre et de l'expérience, l'aboutissement du processus de représentation ; dans la fête, la musique passe à *travers* les protagonistes, elle les relie pour atteindre autre chose. Le son lui-même est dirigé différemment, puisqu'il est unidirectionnel dans un concert – de la scène à la salle – et multidirectionnel dans la fête : il s'agit, pour l'un, de viser une cible, et pour l'autre, d'occuper l'espace. La fête institue un seul et même espace, partagé par tous, alors que le spectacle divise hermétiquement deux espaces : la scène est comme une maison dans laquelle les spectateurs ne peuvent pas entrer, mais qui se laisserait regarder de l'extérieur, à la condition de respecter l'angle de vue autorisé ; l'auditeur ne peut qu'imaginer la *cour* et le *jardin*, car il n'a le droit d'observer que la *façade*<sup>460</sup>. Le son n'est d'ailleurs pas le même sur scène et dans la salle.

Le spectacle, en instaurant une distanciation spécifique, permet au sujet de se rapprocher de l'esthétique de son expérience. Dans la fête, l'esthétique n'est pas une fin en soi, mais une médiation avec l'expérience, elle serait comme au service de la transe. L'improvisateur sur scène est comme un photographe travaillant à son autoportrait ; prendre une photo place le photographe en dehors de la réalité qu'il observe, cela l'empêche d'être présent. Alors, comment prendre en photo sa propre transe ? Le photographe compulsif n'est pas serein dans son rapport au temps – comme celui qui éprouve le besoin de toujours noter ses pensées.

<sup>460</sup>On appelle *façade* le *mur* d'enceintes qui diffuse le son dans la salle, dos tourné à la scène qui, elle, est arrosée par le son des *retours*. Logiquement, le son est orienté inversement à l'attention des musiciens et auditeurs. *Cour* et *jardin* sont des termes de théâtre indiquant la droite et la gauche de la scène.

Dans ces conditions, l'existence devient une accumulation de souvenirs n'ayant pas pu être vécu, puisqu'ils ont tout de suite été perçus comme souvenir potentiel, dans la projection future du présent qui passe. Une telle pulsion perfectionniste est dramatique : ironiquement, la peur de ne plus exister, c'est-à-dire aussi de ne plus pouvoir éprouver le présent, éloigne de l'expérience de l'instant. Quand on veut conserver le présent dans le futur, seul un passé figé subsiste, qui n'est la trace d'aucune expérience du présent. Il est des moments qui se vivent seulement, qui devraient échapper à la trace, et dont le souvenir incarné marquera davantage que s'il avait été inscrit. En privilégiant l'observation sur l'expérience, le spectacle pousse le spectateur comme l'acteur sur scène à regarder la réalité comme s'il allait la photographier<sup>461</sup>. L'improvisateur est pourtant justement celui qui cherche une posture différente face au temps.

Quoi que signifie le terme de *transe* – et il peut désigner de nombreuses réalités différentes –, il est clair que la fête peut se définir comme une situation sociale instituée pour permettre la transe. Cette situation peut être fortement ritualisée, comme c'est le cas par exemple dans certains offices religieux<sup>462</sup>, ou relativement peu contraignante. La transe ne concerne jamais en premier lieu le musicien : celui-ci est davantage au service de la transe d'un autre, même s'il peut lui-même et dans le même temps en faire l'expérience. Il est seulement plus difficile pour le musicien de connaître la transe lors d'un rituel strictement réglé, qui exige de lui une présence vigilante, que pendant une fête relativement émancipée de ses traditions.

La loi même de la fête est de se rendre malade, dans la frénésie et l'orgie : la danse et le chant rejoignent le sexe, la violence, l'excès de nourriture et d'alcool. Nous sommes toujours dans le souvenir et l'attente d'une fête, qui est le « temps des émotions intenses et de la métamorphose de son être<sup>463</sup> ». Si la société se concentre dans le travail, elle se disperse dans la fête. En tant que chaos, elle n'est pas que joyeuse, elle est aussi profondément angoissante. Le temps use, et la société comme la nature chaque année doivent se renouveler. « Tout ce qui existe doit être rajeuni. Il faut recommencer la création du monde<sup>464</sup>. » Les institutions sociales ont, elles aussi, un cycle de croissance et de déclin, et l'élimination périodique des

---

<sup>461</sup>Dans le spectacle, une telle distanciation par rapport au monde représenté entre en contradiction avec l'*adhésion* au collectif, par le rassemblement du public.

<sup>462</sup>Ce qui ne veut évidemment pas dire que les fêtes païennes ne sont pas ritualisées : la fête est en elle-même un rituel.

<sup>463</sup>CAILLOIS (1993), p. 126. La fête rejoint finalement l'art brut dans son rapport à la santé, car elle rend malade pour guérir, comme une purge.

<sup>464</sup>*Ibid.*, p. 128.

écarts à la règle ne suffit pas – qu'il s'agisse d'un sacrifice ou de la catharsis – car « la règle ne possède en elle aucun principe capable de la revigorer<sup>465</sup> ». Cette représentation d'un monde vierge dont la fête force l'avènement est nécessaire, pour ne jamais cesser de transformer le chaos en cosmos, c'est-à-dire de créer le monde de nouveau<sup>466</sup>. La fête est l'actualisation des premiers temps de l'humanité, l'expérience nouvelle des temps mythiques fondant sa cosmologie. Une ambiguïté fondamentale provient de son caractère dialectique, dans le sens où elle représente en même temps un âge d'or et une expérience du chaos.

La fête est à la fois un rituel, une tradition qui se perpétue, et le lieu par excellence de la création et de la nouveauté. Elle est la répétition du toujours neuf. Dans ces conditions, l'improvisateur n'est plus tiraillé entre le respect des traditions et la production d'innovation, puisqu'il est désormais nécessaire de créer pour perpétuer, et de répéter pour inventer.

## 41. Le commencement

L'improvisation, comme la fête, est d'abord un événement collectif, dans le sens où elle permet de fonder de nouveau ce qui rassemble les sujets entre eux, et en même temps, l'expérience d'immédiateté qui la caractérise est aussi le renouvellement d'un rapport individuel au monde. Aussi, le commencement qu'elle institue peut autant renvoyer au devenir de l'individu qu'à celui de l'humanité. Il ne s'agit pas simplement d'une analogie, plutôt de deux réalités parallèles mais bien distinctes<sup>467</sup>. Qu'il s'agisse d'une improvisation rayonnante, en situation de fête, ou d'une improvisation brute menant vers la dissolution, l'improvisation est non seulement au fondement de l'individuation du sujet<sup>468</sup>, mais également constitutive de notre humanité, au premier temps de la sociabilité. Elle permet de réactualiser les fondements singuliers de l'identité, c'est-à-dire de rejouer son rapport au monde, tout en instituant également le commencement renouvelé du rapport à l'autre – et, à travers lui, de la constitution de l'idée de *musique*.

---

<sup>465</sup>*Ibid.*, p. 130.

<sup>466</sup>On pourrait dire que la cosmologie est configurée à partir du chaos qui, lui-même, apparaît dans l'effondrement d'une cosmologie. Le chaos serait toujours là, alors que la cosmologie se reconfigurerait sans cesse.

<sup>467</sup>Si des analogies récurrentes ne cessent de fonctionner, qui montrent l'humanité en individu, ou le sujet cristallisant l'histoire de l'humanité dans sa course existentielle, une telle similarité peut s'avérer trompeuse : la réalité n'est pas nécessairement fractale, le monde n'est pas plus constitué comme une cellule que l'humanité comme un individu ; la plupart du temps, le changement d'échelle implique des variations.

<sup>468</sup>Nous l'avons vu concernant la pulsion invocante. Voir également le chapitre « de la révocation à la pulsion aurale ».

À l'improvisation comme mode archaïque de l'action<sup>469</sup> a succédé la conservation d'un savoir dans sa répétition. L'improvisation sur scène rejoue symboliquement la curiosité volontaire des actes premiers. Dans le spectacle, elle feint la spontanéité d'un appétit de savoir afin de lancer un processus de bricolage expérimental, afin de mettre en mouvement une dynamique qui, ensuite, existera d'elle-même – en l'occurrence l'énonciation musicale. C'est également avec distance qu'un moment sera arbitrairement choisi pour stopper cet élan. La fin d'une improvisation est la feinte d'avoir trouvé, d'avoir assouvi l'appétit qui avait créé ce déroulement. Cette dimension de l'improvisation, qui représente un geste primordial ayant fondé notre humanité, s'articule à celle qui la considère comme une façon de renouer avec le passé de nos origines singulières.

Mais les temps premiers n'appartiennent pas qu'au passé. En tant que mythe d'une culture fondée sur l'historicité d'un temps linéaire, ils sont certes l'image d'une période irrémédiablement révolue – le *un* d'un compte qui ne cesse de grandir<sup>470</sup>. Mais cette image, à condition de concevoir le temps dans son déroulement cyclique, peut aussi représenter une expérience qui ne cesse de revenir. Chaque matin, chaque printemps est un nouveau commencement – le *un* d'un compte clos qui ne cesse de se répéter. La fête est un temps premier de la sociabilité, rendue possible par l'improvisation rayonnante : ce n'est pas le rassemblement, la danse ou les excès qui font de la fête ce nouveau commencement, mais bien l'expérience inédite d'immédiateté active, d'improvisation pleine. Cet *éternel retour* n'est pas une régression, un retour en arrière, mais la réapparition du même, toujours différent. Parce qu'il est un commencement, ce temps ne peut être qu'unique. Pourtant, le principe du commencement se répète, toujours le même. C'est en ce sens que l'inouï qui, par définition, est ce qui n'a encore jamais été entendu, peut quand même apparaître *de nouveau*. C'est ainsi que se formulent et se comprennent des paradoxes tels que : l'improvisation est une expérience qui (se) répète sans jamais (se) répéter ; le même qui recommence est toujours nouveau et unique<sup>471</sup> ; il n'est pas possible de revenir au commencement, c'est le commencement qui ne cesse de revenir.

---

<sup>469</sup>ROUSSELOT (2012), p. 52-58. Ce livre met particulièrement en valeur la dimension archaïque d'une *proto-improvisation*, celle qui a permis, aux premiers temps de l'humanité, le développement de la *technique*.

<sup>470</sup>Mais cette appréhension biblique d'un seul commencement à jamais révolu pose problème à une pensée même basique sur l'infini : si un dieu a créé le cosmos à partir du chaos, quand et par qui le chaos a-t-il été créé ? L'infini est une boucle, bien plus qu'une ligne – la double boucle est d'ailleurs son symbole.

<sup>471</sup>« Le Même ne revient pas, c'est le revenir seulement qui est le Même de ce qui devient. » DELEUZE (2010), p. 36.

Cette dernière proposition rappelle que la refondation périodique de la loi ne déresponsabilise pas le sujet pour autant. Au contraire, il s'agirait d'agir et de choisir de manière à toujours vouloir cet acte et ce choix, à vouloir qu'ils se répètent toujours ainsi. La justesse d'un geste improvisé dépend précisément de cette affirmation souveraine. On ne devrait vouloir répéter que les gestes justes – non pas en espérant pouvoir reproduire ce geste à l'identique mais en voulant retrouver la même justesse. Il n'y a là ni réification ni perfectionnisme, puisque cette conscience est au contraire une conscience du caractère à la fois irrémédiable et urgent du temps qui passe, de l'impossibilité de retrouver deux situations identiques, ou deux mêmes gestes. « Si, dans tout ce que tu veux faire, tu commences par te demander : "est-il sûr que je veuille le faire un nombre infini de fois ?", ce sera pour toi le centre de gravité le plus solide<sup>472</sup>. » Chaque commencement n'efface pas son passé : ce qui a été fait l'a été pour toujours. En ce sens, la répétition est aussi sélective, car seule l'affirmation perdure<sup>473</sup> : ce qui est fait *de nouveau* est ce que nous voulons faire pour toujours.

## F) Réappropriation de son rapport au monde

« L'écoute est un geste du corps au monde<sup>474</sup>. »

C'est en affirmant ce qui me différencie qu'il est possible d'éprouver ce qui nous rassemble : la rencontre nécessite la souveraineté. Ce même mouvement, d'apparence paradoxale, opère plus généralement dans le rapport au monde, puisque le rayonnement nécessite l'introversion : c'est en poussant à son comble la distance entre soi et le monde, par une conscience accrue de ses propres limites, qu'une expérience de la continuité est envisageable. Le principe est d'ailleurs identique concernant la temporalité de l'improvisation : l'immédiateté nécessite une présence préalable – ou l'improvisation formelle est le tremplin nécessaire à l'irruption événementielle d'une improvisation pleine.

---

<sup>472</sup>NIETZSCHE (1995b), p. 344-345.

<sup>473</sup>DELEUZE (2010), p. 38. La figure de la roue symbolise cette répétition : « le mouvement de la roue est doué d'un pouvoir centrifuge, qui chasse tout le négatif. »

<sup>474</sup>PALLANDRE (2010), p. 131.

## 42. Vers une veille généralisée ?

Que l'expérience d'immédiateté de l'improvisation pleine soit atteinte *grâce* à une relation à l'autre, ou *contre* toute forme de sociabilité, elle est de toute façon et avant tout un rapport différent au monde. Il n'y est plus question de subjectivité : les autres deviennent des choses, des objets, et l'improvisateur cessant de se réfléchir n'est plus sujet. Il semble finalement s'agir d'une expérience comparable à une transe hypnotique.

De la même manière que le rêve apparaît quand le sommeil est dit paradoxal, un nouveau rapport au monde – en tant que pouvoir de configurer le monde<sup>475</sup> – peut apparaître en état d'hypnose, c'est-à-dire lors de la veille paradoxale. Si des *analogies* sont possibles entre le rêve et l'improvisation, la veille paradoxale semble au contraire précisément désigner le lieu dans lequel une improvisation pleine est rendue possible. Mais qu'y a-t-il de paradoxal dans cet état ? Le sommeil paradoxal est à la fois le sommeil le plus profond, le plus calme, celui pendant lequel le rythme de notre organisme est le plus lent, et le sommeil le plus actif puisque le rêve s'y déploie – il faut d'abord être certain que son corps soit en sécurité avant de pouvoir se permettre de vivre ailleurs. La vigilance nécessaire à la survie subsiste jusqu'au sommeil paradoxal qui, en mettant radicalement l'environnement à distance, protège désormais l'expérience de rêve. De la même manière, si la veille paradoxale instaure une telle proximité avec le monde, c'est qu'elle s'en est précédemment coupée : la suspension des médiations ordinaires permet une nouvelle façon d'être au monde. De plus, le sujet n'a jamais été plus actif que depuis qu'il n'est plus sujet, c'est en abandonnant sa volonté qu'il a découvert sa capacité à façonner son environnement. « Ce n'est pas la montée en régime de l'imagination qui engendre l'hypnose, mais bien plutôt l'état hypnotique, la veille paradoxale, qui permet à l'imagination de se déployer pour transformer nos relations avec les êtres et les choses<sup>476</sup>. » Ce n'est donc pas, encore une fois, par l'absence dans l'imaginaire que l'immédiateté peut survenir, mais bien par une présence consciente et vigilante.

La veille paradoxale est l'effet de l'abandon d'une « veille restreinte<sup>477</sup> », qui caractérise notre rapport ordinaire et distancié au monde. Cette veille restreinte est découpée sur une « veille généralisée<sup>478</sup> », rendue explicite par la veille paradoxale. La veille généralisée épouse

<sup>475</sup>C'est Heidegger qui parle de « l'homme configureur de monde » : HEIDEGGER (1992).

<sup>476</sup>ROUSTANG (2003), p. 14.

<sup>477</sup>*Ibid.*, p. 48.

<sup>478</sup>*Ibid.*, p. 153.

exactement l'idée d'appréhension aurale de l'environnement : une chose n'est plus perçue en tant qu'elle est divisible et distinguée d'une autre, comme c'est le cas dans la veille restreinte, mais en tant que chose globalement insécable, appartenant à une réalité plus large dont elle ne peut être séparée. Cette perception holistique du monde s'apparente à la technique de l'holographie, « qui permet la reconstitution de l'image entière à partir de n'importe quelle partie de l'hologramme<sup>479</sup> », car sans pouvoir tout percevoir, nous pouvons imaginer le tout auquel appartient ce que nous percevons. L'écoute que développe un improvisateur attentif n'est pas étrangère à ce type de perception : si elle est avant toute chose en relation avec la matérialité des sons présents, elle cherche en même temps à s'ancrer dans la globalité du monde sonore, au-delà des sons audibles seulement dans la situation d'improvisation. Un son, tel que pourrait le percevoir un improvisateur en état de veille généralisée, est comme une fine couche de réel révélant l'ensemble auquel elle appartient, mais que l'oreille humaine ne peut qu'imaginer. L'improvisateur développe une sensibilité aux origines imperceptibles du phénomène sonore, c'est-à-dire qu'il appréhende et imagine le moindre mouvement dans son lien avec toute chose.

Si l'existence semble ne pas pouvoir se vivre exclusivement en état de veille généralisée, comme un nourrisson ou un frontalier qui se meuvent dans une continuité impropre aux rapports sociaux (ou, du moins, qui les rend difficiles), l'inverse n'est pas moins vrai : la mise à distance de la veille restreinte, en éloignant l'individu du monde qui l'entoure, isole et rigidifie. La veille généralisée *désengage* de la sociabilité, la veille restreinte *désinscrit* le corps dans le monde. La psychose guette la première, la seconde tend vers la névrose. Il va falloir créer des ponts, et trouver l'équilibre postural qui permet autant de conserver au quotidien une conscience de l'interdépendance des choses et de la continuité du monde, qu'il rend possible l'observation, pendant la transe, de son propre abandon dans le cours du temps<sup>480</sup>.

---

<sup>479</sup>*Ibid.*, p. 44.

<sup>480</sup>On constate, dès lors, que l'idéologie de l'auralité ne sert, dans un premier temps, qu'à déconstruire l'idéologie de la médiateté qui l'étouffe. Elle permettait de comprendre en quoi l'improvisation ne pouvait que déborder les cadres d'intelligibilité de l'idéologie dominante. C'est désormais dans une troisième forme d'idéologie qu'il s'agira d'inscrire cette confrontation. Voir chapitre « JoHaKyu : le mouvement de l'expression du monde ».

## 42.1 De la révocation à la pulsion aurale

La pulsion invocante – à laquelle il s'agira de trouver un nom plus adéquat, c'est-à-dire plus éloigné des significations liées à la *prière* – ne peut plus uniquement se comprendre par le biais de la relation à l'autre, dont dépend pourtant tout savoir psychanalytique : c'est bien sûr en tant que l'autre m'offre une image de moi que la conscience de soi peut se former, mais cette découverte de l'altérité n'empêche pas un rapport au monde spécifique de perdurer, même si ce n'est que sous une forme latente<sup>481</sup>. Le rapport à soi, qui occupe finalement cette place centrale que la psychanalyse donne au rapport à l'autre, se définit dans l'articulation de *deux* formes de médiation : celle qui relie au monde et celle qui relie aux autres.

Il n'est pas question de discuter le caractère fondateur de l'oubli instauré par l'acquisition du langage : une fois que nous savons parler, nous ne pouvons plus savoir ce qu'était, non pas ne pas parler, mais ne pas *savoir* parler. Pour cela, le processus de la pulsion invocante ne pouvait qu'espérer une *feinte* d'oubli<sup>482</sup>. Pourtant, le *semblant* entre bien en contradiction avec le réel de l'expérience promise par l'invocation : il s'agit au contraire, et dans sa définition même, d'un des rares moments pendant lesquels on cesse de jouer un rôle, pendant lesquels on ne (se) ment plus. La feinte n'a de sens – même s'il est bancal – qu'à la condition de considérer l'état d'immédiateté comme un retour en arrière, ou d'estimer que la perception de l'indistinction est perdue à jamais. Dès lors, en effet, nous ne pouvons que faire semblant de pouvoir savoir ce qu'est ne pas savoir parler. Cependant, s'il ne s'agit plus de redevenir *in-fans* mais d'accéder à une continuité avec le monde, qui n'est pas perdue, mais seulement dissimulée, ou refoulée<sup>483</sup>, alors, l'idée de feinte disparaît.

La nécessité de donner de la voix n'est plus, dans ces conditions, un appel des origines historiques. Il s'agit plutôt d'un appel à se reconfigurer, d'un appel constitutionnel<sup>484</sup> à changer et à créer du neuf ; vouloir vivre, c'est vouloir ne pas se contenter de l'existence présente et ordinaire. Et chercher la voix cachée derrière la parole revient finalement à vouloir révoquer la veille restreinte, la vigilance de la conscience, afin de *découvrir*<sup>485</sup>

<sup>481</sup>Ce qui revient à se rappeler que *tout n'est pas politique*.

<sup>482</sup>C'est en cela qu'il s'agissait d'un oubli inoubliable. Voir chapitre « la pulsion invocante ».

<sup>483</sup>Dans le champ de l'hypnose, la conscience de soi est seulement ajoutée à cette première forme de rapport au monde, à ce « tout-éveil où j'étais plongé, auquel je participais à ma naissance et *d'où je n'ai jamais été exclu*. » *Ibid.*, p. 46. Nous soulignons.

<sup>484</sup>On retrouve ici le lien de l'improvisation avec le *droit* de la musique, ou de l'existence, et non ses modes, avec la constitution et non ses lois.

<sup>485</sup>Alain Savouret estime en ce sens que l'improvisation est une invention, c'est-à-dire étymologiquement une découverte : l'action d'enlever ce qui couvre. SAVOURET (2010), p.76. Mais s'il l'oppose à la création, les deux ne sont pas pour nous incompatibles, au contraire : la découverte permet la création, qui reste quelque

l'expérience d'une veille généralisée. Comme dans la fête, la subjectivité se suspend dans l'extension du champ des perceptions. S'il faut mourir pour renaître, c'est en ce que le sujet doit s'abolir lui-même pour accéder à son désir, en tant que pouvoir configurateur – c'est lui qui l'appelle, ce constituant de la singularité la plus radicale, capable en même temps de se réformer, c'est lui qui a été confondu avec l'archaïque. Toute cette équivoque provient finalement de la réification de l'*originalité* présente en des origines révolues.

Il serait tentant, dans ces conditions, de renommer la pulsion invocante *pulsion révocante*, et ainsi de conserver la voix dans la racine même du vocable. Mais une objection de taille nous en empêche : la nécessité de donner de la voix provient avant tout d'une nécessité d'*entendre* cette voix. Si cette pulsion relève bien d'une relation privilégiée à la musicalité, c'est moins comme expression musicale que comme écoute de son environnement<sup>486</sup>. L'oreille prime sur la bouche : il s'agit d'une *pulsion aurale*. Elle se distingue de l'oralité en ce que la voix émet quand l'oreille perçoit, et de la pulsion scopique en ce que l'œil distingue quand l'oreille rassemble<sup>487</sup>. L'auralité n'est pas seulement une écoute, elle est surtout une écoute élargie et unifiante. La pulsion aurale, à la source même du désir d'improviser, est ce qui pousse à une révocation de la veille restreinte, permettant la perception de la continuité dans la veille généralisée.

## 42.2 L'improvisation entre hypnose et méditation

Peut-on dire que l'improvisation musicale est une forme d'hypnose ? D'abord, s'il est possible que l'improvisateur s'auto-hypnotise dans le son, ou que les musiciens s'hypnotisent les uns les autres – la thérapie par l'hypnose prouve que la veille paradoxale n'empêche pas une forme de relation à l'autre –, cela n'en constitue pas pour autant un objectif<sup>488</sup>. L'improvisateur peut très bien se contenter d'une veille restreinte. De plus, « le résultat le plus évident de l'induction hypnotique [en séance] est de rendre impossible toute action dans le monde<sup>489</sup>. » L'improvisation musicale ne relève donc en aucun cas de l'hypnose thérapeutique. Mais le phénomène d'hypnose est loin de se résumer à la cure qu'il permet. Il existe une multitude de formes d'hypnose. Ce que l'on appelle la béatitude, par exemple, est

---

chose de beaucoup plus rare et limitée que ce à quoi nous avons l'habitude de la renvoyer. Voir le chapitre « émotion et catharsis ».

<sup>486</sup>Bien sûr, l'improvisation musicale continue d'être animée par cette pulsion. Mais la pratique de la musique – et même en comprenant son écoute – est loin d'être seule concernée.

<sup>487</sup>Voir chapitre « l'œil et l'oreille ».

<sup>488</sup>À propos du rapport entre l'improvisation et la finalité, voir chapitre « vouloir laisser-être ».

<sup>489</sup>ROUSTANG (2003), p. 52.

déjà une « transe ordinaire quotidienne<sup>490</sup> », comme tout ce que l'on met en œuvre sans y penser. En cela, la transe hypnotique peut n'être qu'un autre nom de la transcendance<sup>491</sup> ; en effet, toutes deux concernent autant le fait le plus anodin qu'une expérience esthétique extraordinaire – dans ces conditions, affirmer seulement que l'improvisation est une forme d'hypnose est donc relativement peu signifiant<sup>492</sup>. Parmi cette grande diversité d'expériences possibles, une distinction sépare l'expérience seulement imaginaire qui suspend toute possibilité d'action dans le monde, et la transe agissante. La première, engagée dans les séances d'hypnose thérapeutique, concerne autant l'expérience onirique de « la ménagère qui a les yeux fixés sur une tasse de thé<sup>493</sup> » que l'hypnose analgésique en soins pré-opératoires. Mais la transe hypnotique n'est pas nécessairement passive, à l'image de ce « conducteur qui atteint automatiquement sa destination sans aucun souvenir des détails de son itinéraire<sup>494</sup>. » Quand le sucre que je cherchais en pensant à autre chose n'est pas dans le placard habituel, je suis comme un somnambule qu'on réveille : mon corps agissait de mémoire sans que ma conscience ne s'en occupe, puisqu'elle se développait dans un autre lieu. L'improvisation musicale pourrait relever de cette forme agissante de transe hypnotique, à la condition d'éviter l'absence transcendantale du conducteur somnambule. Il s'agirait de laisser consciemment le corps agir de lui-même, c'est-à-dire de s'observer hypnotisé<sup>495</sup>.

L'hypnose croise ici la tradition orientale : ne peut-on considérer la méditation comme une forme d'auto-hypnose thérapeutique, et l'art zen<sup>496</sup> comme de l'hypnose orientée vers l'action ? La méditation permet d'observer le flux de son entendement sans le soumettre à un contrôle conscient. La pratique du tir à l'arc, en tant qu'exemple d'art zen, est un travail sur le geste sans volonté, sur l'observation, dans l'acte, de la suspension de la conscience.

---

<sup>490</sup>ERICKSON (2009), p. 72.

<sup>491</sup>TARASTI (2009), p. 140-143. LAMIZET (2011), p. 47-57.

<sup>492</sup>À ce sujet, une question bien plus fondamentale traverse de nombreuses réflexions sur l'improvisation : « Comment tracer la démarcation entre le geste routinier sans planification et le geste qui fait de l'impréparation une ressource créative ? Comment penser ensemble le monde bigarré de l'action inopinée avec celui de la création esthétique ? ». BACHIR-LOOPUYT et al. (2010), p. 15. Pour nous, l'impréparation comme ressource créative ne concerne pas seulement la création esthétique, et le geste routinier sans planification n'est pas limité au champ du quotidien. Ainsi, et au-delà de la seule sphère esthétique, la question centrale qui anime notre travail deviendrait : comment distinguer l'improvisation mécanique, réflexe, de l'improvisation véritablement créative ?

<sup>493</sup>ERICKSON, ROSSI (2009), p. 12.

<sup>494</sup>ERICKSON, ROSSI (2009), p. 13.

<sup>495</sup>Roustang décrit la surprise des patients parvenant à s'observer en veille paradoxale : ROUSTANG (2003), p. 21. Nous pensons que la même observation peut exister pendant une transe hypnotique agissante.

<sup>496</sup>La notion d'art s'entend, dans ce contexte, d'une manière moins restrictive que celle à laquelle nous sommes habitués en Europe, puisqu'il sera autant question de l'art de la danse ou de la peinture, que de l'art du tir à l'arc, de l'escrime, de l'arrangement des fleurs ou de la cérémonie du thé.

Dans l'imaginaire européen, le méditant bouddhiste est un grand sage, capable, à force de travail et de persévérance, de percevoir une réalité élargie, d'expérimenter des formes inédites de rapport à soi et au monde. Au contraire, la figure de l'improvisateur ressemble trop souvent à celle d'un clown capricieux, ou d'un enfant gâté prenant plaisir à détruire ses jouets. La mobilisation des connaissances de l'hypnothérapie, de la méditation ou des pratiques artistiques zen, est une façon de rappeler que l'improvisation libre est une pratique exigeante et complexe qui ne consiste jamais à faire n'importe quoi, à seulement lâcher-prise et jouer ce qu'on veut<sup>497</sup>.

Il a déjà été question à plusieurs reprises de la pratique de la méditation, telle qu'elle est envisagée dans le bouddhisme zen<sup>498</sup>. Elle peut s'avérer ici intéressante en ce qu'elle connaît et désigne des états de conscience – plus précisément des devenirs de conscience –, dont l'existence n'est qu'à peine supposée par la pensée occidentale la plus téméraire. La pratique artistique du zen est tout aussi éclairante que la méditation, mais *à condition de les prendre pour ce qu'elles ne sont pas*, c'est-à-dire de les sortir de leur système de croyance, de les dépouiller autant que possible de l'imaginaire théosophique qu'elles peuvent véhiculer, pour pouvoir finalement les envisager, de façon critique, comme une philosophie de la pratique. Elles rejoignent d'ailleurs sur de nombreux points les connaissances de l'hypnose thérapeutique. Si l'art zen, la méditation ou l'hypnose peuvent aider à la compréhension de l'improvisation musicale, c'est que les connaissances de l'hypnothérapie et de la pensée zéniste nomment, en les inscrivant dans la conscience, des processus qu'éprouvent certainement des improvisateurs en jeu, même si la plupart d'entre eux n'en ont pas la moindre idée. Elles permettent d'appréhender la complexité de la posture de l'improvisateur, en considérant la particularité de son devenir de conscience – veille paradoxale d'un côté, observation d'un geste sans volonté de l'autre.

---

<sup>497</sup>À propos du *lâcher-prise*, voir la fin du chapitre « l'urgence de la présence ». Pour autant, la posture de l'improvisateur ne s'inscrit pas nécessairement dans la mode orientaliste du moment, répondant à l'obsession occidentale de l'action sur le monde : JULLIEN (2003) montre que la tradition chinoise attire la pensée occidentale justement en ce qu'elle ne voit pas son salut dans l'acte. La distinction même entre orient et occident est d'ailleurs plus que gênante, tant elle est le fruit d'une histoire de domination, et d'une idéologie – SAÏD (2001) oppose à la théorie du choc des civilisations de HUNTINGTON (1996) celle du *choc d'ignorance*. L'orient n'est orient que d'un point de vue occidental. De même, pour se tourner vers l'orient, il faut être positionné en occident. Les outils que peut offrir une autre culture servent ici à discerner, et au besoin relativiser, les particularités de son propre mode d'intelligibilité.

<sup>498</sup>Notre connaissance de la pensée orientale est évidemment limitée, et nous tentons de rester prudents à son sujet. Et si nous nous sommes surtout intéressés au bouddhisme mahāyāna, tel qu'il est développé au Japon (car son histoire naît en Inde, et il s'est assimilé encore différemment à la pensée chinoise), il est évident que d'autres portes d'accès auraient été possibles.

### 43. L'affirmation originale

Si le mouvement *ShuHaRi* mène socialement à la souveraineté, il est aussi un parcours aboutissant à l'originalité lorsqu'il s'agit d'un rapport au monde – l'originalité étant comprise comme la capacité à exprimer l'essence de soi, c'est-à-dire son propre désir en mouvement. En considérant que le rapport au monde est déterminé par la capacité à percevoir, c'est-à-dire par la conscience<sup>499</sup>, l'idée de *ShuHaRi* qui, rappelons-le, fait notamment écho à la philosophie nietzschéenne et à la sémiotique existentielle d'Eero Tarasti, peut se définir comme un mouvement de la conscience. D'une manière aussi simple que fondamentale, le rapport au monde est d'abord évident et subi (*Shu*), puis il entre en confrontation avec un soi qui s'affirme (*Ha*), pour enfin soutenir l'expression originale d'un soi conscient de son inscription dans le monde (*Ri*). L'originalité est atteinte lorsqu'on parvient à vouloir ce qui est.

Il est possible de penser ce concept d'une façon plus spécifique, mais non moins primordiale. En état de veille restreinte, la conscience ordinaire ne perçoit la réalité qu'avec distance ; le monde est rationalisé, c'est-à-dire compartimenté et hiérarchisé selon une intelligibilité préconçue. La veille paradoxale permet de changer ce *Shu* en *Ha*, qui consiste à refuser toute préconception afin de se disposer<sup>500</sup> à la disponibilité. Le *Ri*, finalement, serait au plus près des rythmes mondains puisqu'il correspondrait à la veille généralisée, percevant l'unité et l'interdépendance des choses plutôt que leurs distinctions au sein d'un monde brisé. Concernant l'improvisation musicale, le *Shu* peut désigner la préparation au jeu, dans un temps encore ordinaire, sauf si on décide de rester strictement dans la musique : dans ce cas, il peut s'agir de l'écoute musicale qui, déjà dans le jeu, précède l'expression, ou même d'un temps composé amenant une improvisation formelle. Le deuxième temps représenterait l'improvisation formelle, tremplin nécessaire à l'improvisation réelle, à l'immédiateté du *Ri*.

---

<sup>499</sup>Pour que la conscience puisse être définie notamment comme capacité à percevoir, il est nécessaire de ne pas la circonscrire à l'entendement conscient : une telle conscience, qui permet l'adaptation à son environnement, est également physique et émotionnelle.

<sup>500</sup>Roustang insiste sur cette idée de disposition, qui ressemble à la notion de posture en ce qu'elle est à la fois une position du corps dans l'espace, son mouvement dans le temps, une orientation de l'entendement et un devenir émotionnel. ROUSTANG (2003), p. 89-118. Mais, pour Roustang, la disposition est spécifiquement une posture de disponibilité. Il s'agit, pour nous, de deux choses différentes, car on peut se disposer à ne pas être disponible.

Les étapes<sup>501</sup> de ce trajet peuvent être encore précisées. La base du *Shu* reste la même, mais la veille paradoxale et formelle<sup>502</sup> peut ne plus représenter qu'un *non de oui* transitoire, menant à la veille généralisée et immédiate, conçue cette fois comme un *Ha* : en effet, se mouvoir dans le réel est une expérience qui se définit en opposition à l'existence symbolique ordinaire. Ce parcours va donc plus loin que le précédent, car le refus de la confrontation, qui est un mouvement de pleine conscience, mène à l'affirmation d'un équilibre qui n'a été jusque-là qu'à peine abordé.

En conséquence, il s'agit désormais de ne plus confondre l'expérience d'immédiateté et la présence pleine, et de distinguer l'improvisation réelle et l'improvisation pleine. La première est une suspension radicale du symbolique, une suppression des distances ordinaires : une plongée exclusive dans la concentration. La présence pleine, quant à elle, entretient ce même rapport privilégié au monde, mais avec, en surplomb, une observation consciente. Il est impossible de changer une présence en présence pleine sans d'abord faire l'expérience de l'immédiateté.

À l'échelle de l'existence humaine, l'improvisateur commence laborieusement par manipuler la matière sonore (*oui*), par apprendre ses codes et travailler sa capacité à les utiliser<sup>503</sup>. Mais, très vite, il comprendra la nécessité de ne pas se contenter de ce type de devenir de conscience, voire de désapprendre<sup>504</sup>, afin de pouvoir entrer en improvisation (*non de oui*). Peut-être même parviendra-t-il parfois à éprouver ce refus comme une manière différente d'être au monde (*oui de non*). Au fur et à mesure de ses expériences, il découvrira la proximité de ce qui semblait tellement s'opposer, et l'impossibilité de n'exister que dans l'immédiateté (*non de non*) : comprendre immédiatement le monde, c'est-à-dire aussi prendre conscience de l'interdépendance de toutes choses, amène inéluctablement à envisager cette compréhension même dans son lien inextricable avec l'existence ordinaire qu'elle transgresse. Alors, l'improvisateur peut parvenir à vivre au quotidien cette immédiateté, comme en équilibre permanent entre une conscience sociale de sa souveraineté et une appréhension élargie du monde dans lequel il s'inscrit (*oui de oui*). La figure des cercles

<sup>501</sup>Nous verrons plus loin en quoi il ne s'agit pas vraiment d'étapes. Voir chapitre « JoHaKyū : le mouvement de l'expression du monde ».

<sup>502</sup>« L'hypnose formelle, la veille paradoxale, serait le seul moyen d'accéder à la veille généralisée. » ROUSTANG (2003), p. 92.

<sup>503</sup>Si, d'une certaine manière, il est possible d'être lion avant même d'être chameau, il sera tout de même nécessaire, et ce sera d'autant plus difficile, de se mettre par la suite au travail afin de pouvoir dépasser la confrontation : le *non de non* prendra le rôle du *oui* primordial. Mais il est toujours possible de trouver une telle acceptation au fondement du frondeur le plus radical ; il s'agirait donc plutôt de considérer le temps passé en chaque stade. Plus le *oui* a été dénigré, plus le *non de non* sera exigeant et douloureux.

<sup>504</sup>Peut-être s'agirait-il même moins de désapprendre que de *dé-savoir*.

concentriques n'est pas anodine car elle rappelle que le passage à une autre forme de conscience ne peut pas se faire en oubliant la précédente mais, au contraire, en la *comprenant*. Ce n'est pas une ligne droite. L'improvisateur ne cesse de travailler son instrument et d'apprendre des autres ; mais il n'arrête jamais non plus de désapprendre.

Du geste particulier d'un improvisateur à son existence toute entière, les différentes échelles du concept de *ShuHaRi* s'articulent nécessairement entre elles. Un novice ne suit pas, dans le déroulement de sa conscience du jeu, le même chemin qu'un improvisateur chevronné. Dans le temps court d'une improvisation, un débutant – et il peut bien s'agir d'un interprète chevronné découvrant cette pratique spécifique – restera sûrement en veille restreinte, car il est encore en train d'obéir et d'apprendre les fondamentaux, au niveau de son parcours existentiel lié à l'improvisation. Autrement dit, le mouvement d'affirmation originale qu'il incarne dans cette improvisation particulière se limite encore à la sphère de la simple acceptation : son expression représente la relation propre qu'il entretient avec les codes esthétiques, qu'il va pouvoir instituer en *Shu*, transgresser en *Ha*, pour finalement parfois s'en émanciper en *Ri*. L'autre des règles l'accapare, et l'empêche d'accéder à un rapport immédiat au monde. Il ne peut pas, dans ces conditions, quitter l'improvisation formelle. Pour connaître un autre devenir de conscience et éprouver le monde sonore, cet improvisateur devra vouloir ne plus se définir seulement dans un rapport aux normes, qui est un rapport à la sociabilité musicale.

L'improvisateur qui s'est déjà détaché de son enseignement et sait casser une tradition, pourra connaître, dans le temps court du jeu improvisé, l'immédiateté d'une improvisation réelle. Comme dans l'apprentissage de l'art zen du tir à l'arc<sup>505</sup>, ce n'est pas en amont que l'immédiateté est recherchée, afin de pouvoir ensuite jouer, mais bien dans le jeu même qu'on se dispose au réel. Les deux sens du terme *expérience* se rejoignent : l'expérience acquise au fil des répétitions est une connaissance expérimentale ; ce n'est que par l'expérience du jeu que l'improvisateur a su atteindre un tel pouvoir de concentration. La conscience et le jeu sont désormais inextricablement liés, et c'est en cela que les concepts et les représentations de l'entendement ne suffisent jamais pour progresser. Comprendre l'idée d'immédiateté ne permet pas d'accéder à l'expérience de l'immédiateté. L'improvisateur qui vit son existence dans la sphère du *Ha* devra nécessairement débiter son improvisation de façon formelle, c'est-à-dire en *Shu*. Il pourra par la suite transgresser ce devenir de la conscience, en voulant

---

<sup>505</sup>HERRIGEL (1983), p. 55.

ne plus (se) contrôler – il est alors en *Ha* –, ce qui pourra peut-être lui permettre d'éprouver le *Ri* d'une improvisation réelle. Mais progressivement, cette immédiateté se mue en une simple transgression, perception nécessaire à la connaissance de la pleine conscience. C'est d'ailleurs souvent dès le premier élan de l'improvisation que le formel devient réel, que la veille paradoxale se généralise, comme si cette sorte d'abréaction était pour l'improvisateur un passage obligé pour accéder ensuite à un devenir autre et plus équilibré, comme s'il lui fallait d'abord mettre à distance les sédiments sociaux entravant son rapport au monde. Peut-être est-ce même là ce qui fonde le caractère thérapeutique et addictif de l'improvisation<sup>506</sup>. Le chemin de l'originalité est alors assez bien éclairé : le *Shu* comme veille paradoxale ou improvisation formelle, tremplin au *Ha* comme expérience d'immédiateté, veille généralisée ou improvisation réelle, mènerait finalement au *Ri* de l'improvisation pleine comme équilibre entre observation et concentration, comme conscience, au sein d'une veille généralisée, des limites de la veille restreinte.

Quand un improvisateur parvient à faire perdurer cette présence pleine dans son existence quotidienne, il se situe sans conteste dans le cercle *Ri*. Pour lui, le formel n'est plus un passage nécessaire, ni même l'immédiateté seule, puisqu'il vit déjà dans un équilibre entre les deux. Il peut, en conséquence, entamer une improvisation avec fluidité, sans brusquer le flux sonore qui n'a jamais cessé. Une courte séquence du film « step across the border<sup>507</sup> » pourrait illustrer cela : Fred Frith est en train de ranger son violon, quand le contact d'un chiffon avec les cordes libère un léger son aigu. Tout de suite, il insiste un instant dans ce mouvement et y répond comme on réagirait à un frisson. Puis, il ferme la boîte de son instrument. L'immédiateté, ici, est ordinaire, et le temps social n'est pas brisé par une formalisation esthétique. Le spectacle, ou la relation à l'autre en général, n'est pas une entrave à la transe, de la même manière que la transe n'empêche pas le souci de la forme. Son chemin est moins dépendant du devenir de sa conscience que de ce qui apparaît dans le monde ; le *Shu* est ici une disponibilité, le *Ha* la concentration sur une des possibilités qui s'offraient, pouvant aboutir au *Ri* d'une forme et d'un geste justes.

---

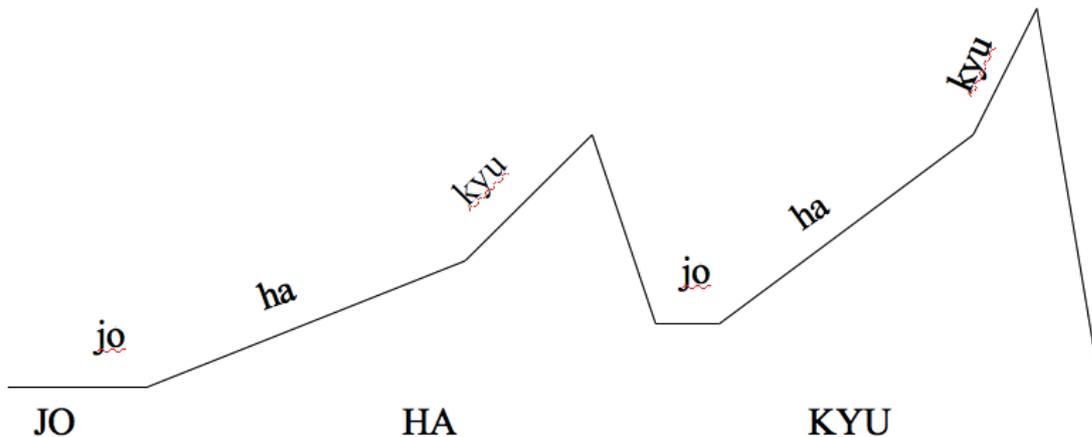
<sup>506</sup>En écoutant de nombreux enregistrements de nos improvisations en duo, un tel cheminement était flagrant de redondance : nous commençons dans l'infime, aux limites du silence, pour nous diriger inmanquablement vers la destruction violente de la première forme apparaissant. Une fois cet excès épuisé, une improvisation plus sereine pouvait commencer. Voir chapitre « JoHaKyu : le mouvement de l'expression du monde » et annexe n°1. Deux choses à noter : avec le temps, la destruction arrivait de plus en plus rapidement, jusqu'à ne plus être nécessaire – ce qui confirme ce que nous sommes en train d'essayer de démontrer. Aussi, ce parcours ne survenait qu'en début de session, c'est-à-dire que si nous jouions plusieurs improvisations, en faisant des pauses entre chacune d'elles, seule la première instituait ce mouvement – ce qui semble confirmer son caractère thérapeutiquement anti-social.

<sup>507</sup>HUMBERT, PENZEL (1990) : le passage en question est à 38:10.

#### 44. JoHaKyu : le mouvement de l'expression du monde

Si ce mouvement d'affirmation originale caractérise les différentes postures d'un improvisateur dans son rapport au monde, son apparition dans la forme musicale de l'improvisation n'en est pas pour autant nécessaire. L'idée de *ShuHaRi* désigne l'évolution d'un apprentissage, en distinguant différents devenirs de conscience. Elle s'est constituée en lien avec celle de *JoHaKyu*, surtout développée dans le théâtre nô et qui concerne la modulation et les mouvements. « Le Jo-Ha-Kyu est un rythme identifié et intégré par le corps et non un modèle imposé<sup>508</sup>. » Il consiste en un lent commencement qui, progressivement et avec régularité, accélère jusqu'à atteindre un pic d'intensité. Souvent, une pause ou un ralentissement (mais sans non plus aller jusqu'à la lenteur initiale) permet ensuite de recommencer à accélérer : il est courant d'envisager le JoHaKyu de façon dédoublée, voire de considérer que le deuxième JoHaKyu est le Kyu d'un mouvement plus large :

Figure 6. JoHaKyu



<sup>508</sup>OIDA (2008a), p. 58. *Jo* signifie littéralement *début*, ou *ouverture*, *Ha* désigne l'idée de développement ou de progression, et *Kyu* exprime l'accélération, l'intensification ou *finale*. *Ibid.*, p174.

Ce rythme fondamental s'incarne dans un geste juste, créant une forme musicale à son image. Ainsi, le geste de l'improvisateur est comme la médiation entre le *ShuHaRi* et le *JoHaKyu*, c'est-à-dire entre son devenir de conscience présent – sa *présence d'esprit* – et le mouvement musical qu'il est en train de former.

Ce rythme organique n'est pas nécessairement exprimé. Cependant, en le transgressant, on privilégie le social au mondain, sachant que cette transgression peut se vivre comme une confrontation à l'inscription physique dans un environnement, ou simplement se mettre en œuvre par un désir esthétique – voire par une volonté politique qui consisterait à s'engager dans la sociabilité pour mieux faire prendre conscience à l'auditeur de sa mondanité<sup>509</sup>. Il ne s'agit pas d'opposer la communication, et la compréhension, à la qualité d'un geste, car le *JoHaKyu* concerne tout autant l'auditeur que l'improvisateur : il permet une rencontre physique et émotionnelle, l'épreuve d'un contact, alors que sa transgression tend davantage à placer l'échange dans la distance de l'entendement. Le mouvement du *JoHaKyu* n'a pas d'échelle propre ; il est compris dans un geste comme dans une improvisation entière, il peut structurer un roman, un chapitre ou une phrase, ou désigner la complexité du geste de l'écriture.<sup>510</sup>

Zeami, le fondateur du théâtre nô<sup>511</sup>, estimait que ce principe rythmique, qu'il a lui-même formalisé il y a 600 ans, concernait tout autant la forme théâtrale que le chant des oiseaux, le mouvement des vagues comme l'orgasme ou le cri des insectes. Tout phénomène de l'univers serait soumis à cette progression. Pourtant, la complexité du monde est telle qu'il est évidemment impossible de la synthétiser de la sorte ; s'il existe une essence des choses, une *nature* propre au mouvement, le langage et l'entendement ne sauraient pleinement la résumer. Le monde dont nous faisons partie est parcouru d'une multitude de rythmes : celui de la respiration croise celui du battement du cœur, les cycles biorythmiques endogènes s'articulent aux saisons de monde comme à l'alternance du jour et de la nuit<sup>512</sup> : toute

---

<sup>509</sup>On pourrait, par exemple, entendre l'ensemble du travail de John Zorn en ce sens, et peut-être particulièrement avec sa formation « Naked City ».

<sup>510</sup>Le temps le plus délicat, le plus lent et laborieux, dans un travail de réflexion, ou d'écriture, est bien celui pendant lequel il s'agit de commencer (de la même manière que le plus difficile, sur scène, est le commencement). Progressivement, la machine s'emballé : plus on réfléchit, plus on réfléchit vite ; plus on écrit, plus on écrit vite. Mais inéluctablement, cette progression va finir par se bloquer : tout devient confus, les mots ne veulent plus rien dire. Ce blocage ne provient pas tant du fait d'être entré dans une impasse que de la nécessité de laisser du temps à quelque chose qui travaille en nous. Enfin, la lenteur du nouveau départ qui suit ce ralentissement est tout de même plus vive que celle du commencement.

<sup>511</sup>ZEAMI (1985).

<sup>512</sup>Évidemment, cette interprétation du *JoHaKyu* va à l'encontre de la façon dont ce mouvement est traditionnellement compris. Pour Oida, par exemple, les cycles du jour et de la nuit, des saisons ou de la vie et de la mort, sont soumises à ce rythme. OIDA (2008a), p. 59.

progression n'est pas soumise au *JoHaKyu*. Une pierre ne s'érode pas selon ce mouvement, le chant de l'oiseau n'a pas besoin de ce rythme. Ce que révèle un tel principe, c'est avant tout un mouvement de l'entendement, une façon proprement humaine d'appréhender les rythmes mondains, d'entrer en relation avec le monde. Finalement, le *JoHaKyu* n'est même pas le mouvement d'une pensée libre de toute volonté, mais plutôt celui qui permet à une pensée de se libérer de la volonté<sup>513</sup> : il désigne la progression par laquelle la volonté et la conscience de soi sont suspendues. Le *JoHaKyu* est le rythme propre à la catharsis.

L'écoute nécessitant une posture active, l'auditeur ressent également la justesse d'une telle progression. Écouter ou voir quelqu'un se disposant à agir au plus près des rythmes du monde permet d'y être soi-même disposé : c'est pour cette raison que l'hypnothérapeute doit, avant toute chose, se mettre lui-même dans la posture qu'il souhaite susciter chez son patient ; c'est pour cette raison que le maître d'un art zen ne se dispense jamais de préparer lui-même l'action qu'il va réaliser, car c'est en voyant la cérémonie de la disposition que l'élève comprend *par l'expérience* la qualité de la concentration nécessaire à l'action. Avant de monter sur scène, chacun développe son propre rituel, aussi discret soit-il, comme pour se dégorger et afin d'atteindre un état de concentration convenable. Ce processus, sous une autre forme, peut ensuite continuer face au public, comme si musiciens et auditeurs, ensemble, se disposaient *dans le son* à l'expérience qui commence. L'ouverture d'une œuvre est parfois une façon plus ou moins subtile de capter l'attention de l'auditeur, de *l'hypnotiser* pour que l'œuvre puisse ensuite se développer en lui. Le spectacle d'improvisation musicale ne déroge pas à cette règle, il semble même la mettre particulièrement en exergue : c'est que l'improvisation, plus que la musique en général, appelle à une disposition spécifique de la conscience, qui, à moins de déjà vivre son existence comme une improvisation pleine, ne peut s'atteindre complètement que dans le jeu – de l'expression comme de l'écoute. On ne cherche jamais l'immédiateté afin de pouvoir ensuite jouer, car c'est en jouant qu'on peut l'atteindre. L'improvisation formelle est un tremplin nécessaire à l'expérience du réel, car elle permet de se mettre en condition, de se rendre disponible. L'audience également doit pouvoir se disposer à une écoute spécifique, et la meilleure manière de préparer son auditoire est de se préparer soi-même face à lui, à l'image de l'apprentissage de la concentration, dans les pratiques artistiques du zen, « dans lesquels les maîtres agissent exactement comme s'ils

---

<sup>513</sup>Voir chapitre « vouloir laisser-être » pour discuter de la pertinence, pour l'improvisation, de la volonté de non-volonté, notamment dans son rapport à la finalité. C'est que ce mouvement peut s'imposer à l'improvisateur ou constituer pour lui un objectif conscient. Il est aussi sûrement à rapprocher de l'idée d'*attente esthétique* (voir chapitre « l'équilibre comme ligne du juste »).

étaient seuls. C'est à peine si les élèves sont gratifiés d'un seul regard, moins encore d'une parole<sup>514</sup>. »

Un des pièges de l'improvisation consiste à trop insister, dans le temps, sur une expérience de justesse du geste. La pratique du tir à l'arc offre ici une analogie précieuse, car il est impossible d'insister sur le coup qui vient d'être lâché. Il faut de la patience pour qu'une fulgurance puisse advenir. Après s'être doucement mis en condition, l'archer tend la corde de son arc d'une manière à pouvoir libérer ce coup juste, qu'il s'agit enfin d'accompagner dans sa course. Les rāgas de la musique d'Inde du Nord débutent sans pulsation ni percussion, instituant progressivement le mode à venir, et en s'inscrivant dans l'harmonie du monde que représente le jeu du *tampoura*<sup>515</sup>. Une fois cela établi, une pulsation appellera le joueur de *tablas* à entrer dans le son : les musiciens se cherchent, dans le jeu, semblant parfois parvenir à trouver un geste commun et juste mais sans que cela ne les satisfasse suffisamment, puisqu'ils continuent à jouer. Quand la rencontre évidente a finalement lieu, il n'est pas question d'insister : la musique va pouvoir s'arrêter progressivement en quelques secondes, le temps que la flèche lâchée atteigne sa cible. La musique de Wagner, peut-être la plus *éprouvante* des musiques classiques européennes, ne cesse de s'accélérer, avec lenteur, de se tendre, les vagues se font de plus en plus impressionnantes jusqu'à ce climax dans lequel *Isolde* meurt en seulement quelques instants.

Car le *JoHaKyu* peut aussi se comprendre dans les termes plus occidentaux du couple tension-détente qui, pour beaucoup<sup>516</sup>, sont l'élément structurel prédominant en toute musique – pour ne pas dire en toute intervention humaine sur le monde – et que la figure de l'archer incarne remarquablement. D'ailleurs, la corde doit se tendre sans précipitation, avec patience, détente et respiration, alors que la détente du coup doit être soutenue aussi longtemps que dure sa brièveté. Il en va de même pour tout geste instrumental : l'effort d'appuyer sur la touche d'un piano, par exemple, prend de l'ampleur quand il est fait avec sérénité, de même que le musicien doit soutenir le mouvement de détente et accompagner le son même après avoir lâché sa pression digitale.

---

<sup>514</sup>HERRIGEL (1983), p. 60.

<sup>515</sup>Le *tampoura*, ou *tānpūrā*, est un instrument qui ne cesse de faire vibrer ses cordes, durant toute la durée du *rāga* (et qui précède toute autre émission sonore). Il est peut-être nécessaire de préciser que l'interprétation que nous donnons des significations du geste musical dans la musique classique d'Inde du Nord est tout à fait personnelle, et va peut-être à l'encontre de ce que ses musiciens et analystes peuvent en dire.

<sup>516</sup>Voir notamment, pour son rapide historique de la question : IMBERTY (2004), p. 390.

La pratique du Chi Kong thérapeutique<sup>517</sup> peut préconiser d'accentuer certains modes respiratoires spécifiques d'une manière qui rappelle, encore une fois, la progression du *JoHaKyu* : l'accentuation volontaire d'une respiration – par exemple, d'une inspiration abdominale – doit se faire avec modération, et c'est surtout le temps respiratoire qui suit – par exemple, une expiration abdominale – qui doit être aussi libre que brusque et énergique, comme quand on reprend sa respiration en sortant d'une longue apnée sous l'eau ; « c'est la qualité de lâcher prise qui donne la valeur à l'effort précédent<sup>518</sup>. » La liberté, conçue ici comme l'inverse du contrôle, a été atteinte par un mouvement volontaire et progressif. Ce n'est pas parce qu'on accompagne la course de sa flèche qu'on la contrôle pour autant. À condition de considérer qu'il est possible d'accélérer un ralentissement<sup>519</sup>, la méditation suit finalement le même parcours, non pas pour agir sur le monde mais pour être agi par lui. La *dynamique* de la pensée est finalement déterminante quant à la qualité de toute médiation au monde.

Je demande souvent à un groupe d'acteurs de s'asseoir en cercle, de fermer les yeux, et de frapper ensemble dans les mains, en essayant de rester à l'unisson, sans que personne ne dirige, ou qu'un rythme préétabli ne s'impose. À chaque fois, dès que le groupe commence à se souder, le claquement de mains va s'accélérer imperceptiblement avant d'atteindre un pic d'intensité. Puis il ralentit à nouveau (sans pour autant redevenir aussi lent qu'au départ), pour ensuite recommencer à s'accélérer<sup>520</sup>.

Cet exemple montre bien comment le mouvement de *JoHaKyu* peut finalement rejoindre les cinq phases de l'affirmation précédemment décrites, alternant des phases d'insistance et de rupture.

---

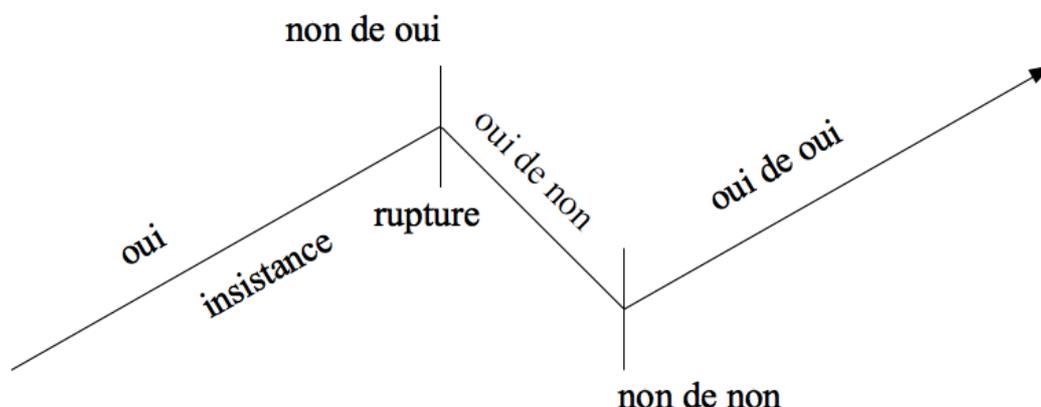
<sup>517</sup>Le Chi Kong est une technique de rééquilibrage énergétique et corporel, pratiquée entre autres par les moines taoïstes depuis plus de 2000 ans.

<sup>518</sup>CAYROL, conversation personnelle.

<sup>519</sup>Voir l'annexe n°2 sur la dynamique.

<sup>520</sup>OIDA (2008a), p. 55.

Figure 7. Rupture et insistance



L'improvisateur qui cherche, autant que possible, à laisser l'improvisation se dérouler d'elle-même, devrait créer une forme musicale qui ressemble à ce parcours. Le mouvement de *JoHaKyu* ne concerne pas seulement le rythme comme paramètre musical mais le rythme de tout ce que la musique développe : il y a un rythme propre au déploiement d'une intention, à la progression d'une texture sonore ou même à la dissolution progressive d'une mélodie dans le silence. Dans ce dernier cas, par exemple, l'accélération est un accroissement de la dissolution, le ralentissement comme un nouveau développement de la mélodie, et le climax de ce mouvement s'atteint dans une absence totale de son. La citation précédente était particulièrement claire car elle évoquait le rythme du rythme, à une échelle de temps aisément perceptible. Il est impossible d'évoquer la multitude des mouvements qui peuvent survenir dans une improvisation musicale ; ceux-ci ne se limitent ni aux relations entre musiciens, ni à des paramètres musicaux comme le rythme, la mélodie, la dynamique, l'harmonie ou le timbre – et quand bien même, et sans même envisager leurs articulations, chacun de ces paramètres peut se développer en une infinité de directions différentes –, d'autant plus que le *JoHaKyu* d'un temps court s'imbrique dans celui d'un temps long. Il ne s'agit pas non plus de seulement envisager l'articulation des critères musicaux aux positionnements de chacun vis-à-vis des autres, ni même de tenter de changer les paramètres qui ont traditionnellement cours dans l'analyse<sup>521</sup>. Ce ne sont pas les concepts analytiques qui font défaut, mais bien la multitude analysée qui, en propre, est infinie. Dans ces conditions,

<sup>521</sup>Par exemple, Marcel FRÉMIOT (1996) a développé le concept d'Unité Sémiotique Temporelle, ou, plus spécifiquement à l'improvisation, Alain Savouret distingue quant à lui des critères d'allure, de grain, de masse volumique, des profils dynamiques, cinétiques, etc. SAVOURET (2010), p. 110.

les analyses d'improvisation pourront seulement proposer des listes non exhaustives, présentant souvent des tendances récurrentes<sup>522</sup>, c'est-à-dire finalement, la plupart du temps, des stéréotypes à éviter. Jacques Siron nomme les plus systématiques d'entre eux : la « soupe improvisatoire », l'« improvisation interminable », le « suivisme » et la « politesse », le « bavardage continu », les « montagnes russes », le « fondu perpétuel<sup>523</sup> », etc. La redéfinition permanente de l'improvisation par l'improvisation et, ainsi, le changement perpétuel de ses critères de pertinence, jusqu'aux plus fondamentaux, laisse le geste seul dépositaire de sa propre connaissance. Qu'on ne s'étonne pas, alors, de ne trouver que peu de traces de *JoHaKyū* dans les partitions.

## 45. Le geste et l'instrument

Le geste est peut-être le signe prédominant du complexe de signification de l'improvisation<sup>524</sup>. Il ne peut se comprendre en termes de quantité : il est un mouvement, qui ne se résume jamais à la distance parcourue entre deux points à une certaine vitesse ; il s'inscrit dans une durée, qui n'est pas la comptabilisation de segments chronologiques. Le geste relève d'une appréhension qualitative. Dans la course à pied, chaque contact avec le sol est l'arrivée, la conclusion du pas précédent. Il est aussi le départ du pas suivant, dans l'élan général du corps. Le geste s'alourdit à distinguer chaque pas de la sorte, écrasant l'élan sur le sol et devant ensuite puiser une énergie considérable pour repartir de nouveau, pour élaner le corps dans les airs. La course est alors hachée, pesante et laborieuse, presque stagnante. Ce qui manque à ce geste, c'est le *rebond* qui dépasse les césures, *l'élan* qui pousse l'improvisateur dans le temps, et fait la spécificité de son geste. Quand un coureur rebondit, chaque contact avec le sol est un tremplin, à la fois une arrivée et un départ, c'est-à-dire une continuation. Loin de freiner la course dans la pesanteur du corps, ce pas propulse encore davantage ; il est une façon différente, grâce à la vitesse, de vivre la gravité. La pulsation musicale peut se penser en ces termes : si l'on considère chaque temps comme une césure,

---

<sup>522</sup>Pour Savouret, par exemple, l'improvisateur en jeu peut « inter-venir (prendre part impérativement entre les parties), sur-venir (arriver inopinément, par dessus), sous ou sub-venir (rappeler, faire remonter à la surface un fait), con-venir (approuver en jouant « avec » un autre), contre-venir (agir contrairement), par-venir (faire entendre sa progressive adhésion), pré-venir (anticiper une modulation pressentie) ; *tout préfixe est source d'un comportement spécifique...* » *Ibid.*, p. 86 et 87.

<sup>523</sup>SIRON (2007), p. 702 à 705.

<sup>524</sup>Selon Métois, par exemple, le geste musical peut se définir comme étant tout ce qui emplit l'espace qui sépare les intentions musicales et les sons musicaux ; il serait la médiation entre l'intériorité d'un individu et la matérialité du sonore. WANDERLEY (1997). Pourtant, si l'immédiateté suspend cette *médiation* qui semblait le caractériser, le geste reste bien là, primordial, et au lieu même de l'intention.

comme une fin ou un départ, le geste est mis à distance du déroulement, il est extérieur au flux sonore. La concentration sur la précision rythmique, même si elle doit être consciente de toutes les pulsations, ne consiste jamais à appréhender chaque temps de façon isolée – ce qui n'a d'ailleurs aucun sens puisqu'une pulsation n'existe qu'en tant qu'elle se répète ; un accent isolé n'est plus une pulsation. En restant dans cette perception saccadée du temps musical, il est impossible d'éprouver la justesse d'une dynamique. La pulsation est le rebond d'un mouvement plus large.

Être capable de dépasser le déchiffrement de note à note, c'est-à-dire d'interpréter une partition, c'est inscrire l'enchaînement des notes dans un geste. L'accumulation des sons dans le temps ne fait pas une mélodie, elle piétine un amoncellement. Le geste d'un bras qui s'ouvre, par exemple<sup>525</sup>, est une image pouvant aider l'interprète à diriger la continuité d'une mélodie comme on soutient une respiration. Chaque note participe alors à un geste expressif *dont elle n'est pas une étape*, puisque le geste est indivisible<sup>526</sup>. Le geste du corps soutient la continuité du geste expressif, c'est-à-dire qu'il permet à l'expression de rester dirigée, de garder sa qualité de geste. C'est en cela que le mouvement du bras est une image particulièrement signifiante, permettant de prendre conscience de la continuité qualitative du geste. De la même manière, les concepts de *JoHaKyu* et de *ShuHaRi* ne sont pas une succession d'étapes, ni un parcours borné. Les phases de rupture correspondent davantage à des changements de dynamique qu'à des césures<sup>527</sup>. L'idée de *JoHaKyu* correspond à une accélération régulière, différente de la conception occidentale qui distingue *début*, *milieu* et *fin*. La régularité de cette accélération n'est pas mathématique, elle ne consiste pas à raccourcir méthodiquement chaque durée de pulsation, mais à laisser le geste s'emporter, à laisser chaque rebond se précipiter, dans un mouvement qui reste indivisible. Il ne s'agit pas d'atteindre plus rapidement l'arrivée d'un parcours, mais de continuer à se mouvoir en équilibre.

Le geste est une médiation entre le rapport à soi de l'improvisateur et son rapport au monde, spécifiquement sonore dans le cas de la musique. En tant que mouvement d'implication du corps dans son environnement, le geste concerne autant l'expression que l'écoute. Cette

---

<sup>525</sup>Ce geste peut aussi permettre à l'orateur de préserver la continuité d'une phrase complexe.

<sup>526</sup>Cette indivisibilité ne permet pas de définir le geste comme le signe le plus petit, la base sur laquelle les autres paramètres musicaux s'articulent, c'est-à-dire comme une *Unité Sémiotique Temporelle*, car le geste peut tout autant désigner une seule respiration que la direction d'une improvisation entière. L'indivisibilité du geste est la condition permettant de le comprendre en tant que geste.

<sup>527</sup>Voir l'annexe n°2 sur la dynamique. Les ruptures, qui ont une couleur particulière dans le schéma, sont l'inversion d'un mouvement.

dernière n'est donc pas moins sensible que l'expression aux différents devenirs de conscience : il existe une écoute présente, une écoute immédiate et une écoute pleine<sup>528</sup>. En conséquence, le geste improvisé ne concerne pas seulement l'improvisateur, mais également son auditeur. Et de la même manière qu'assister à la disposition de l'improvisateur permet à l'auditeur de se disposer lui-même, la qualité d'écoute d'une audience rejaille directement sur l'écoute et l'expression des improvisateurs sur scène. C'est en cela que chaque auditeur participe à l'improvisation à laquelle il croit seulement assister : la spécificité de son écoute modifie son expérience de l'improvisation, et de surcroît influence les gestes des autres auditeurs et improvisateurs. *L'autorité*<sup>529</sup>, vis-à-vis de l'improvisation, est partagée par tous les sujets présents dans la situation – même si elle l'est certes inégalement.

L'instrument de musique s'insinue entre le geste et le son, creusant ainsi une nouvelle distance que ne semble pas connaître le chanteur. La justesse et l'immédiateté d'un geste nécessitent la maîtrise de l'instrument sur lequel il s'applique. Le travail du musicien vise, peut-être en premier lieu, à s'approprier son instrument, qui l'accompagne durant toutes ses expériences musicales et qui finit par définir son identité en tant que musicien<sup>530</sup>. Chaque instrument porte une mémoire culturelle, une *intermusicalité*, il a un poids particulier, une envergure, une apparence et une dynamique, qui finissent par s'inscrire dans la personnalité du musicien – de même que le jeu du musicien *travaille* l'instrument, qu'il lui donne, à sa façon, une forme singulière. Peu de pratiques dépendent d'une relation aussi forte à un objet unique ; un musicien passionné, ou seulement consciencieux, est toujours un peu fétichiste. Le danseur, le comédien, le dessinateur ou le peintre, l'écrivain, le réalisateur, le metteur en scène, l'architecte et le sculpteur : peuvent-ils comprendre ce lien matériel qui donne vie à un outil ? Peut-être certains artisans développent-ils davantage ce type de fétichisme vis-à-vis de leurs outils, comme l'écrivain peut le faire avec un stylo ou le peintre avec ses pinceaux ? L'arc devient le prolongement du corps de l'archer ; si celui-ci accompagne le trajet de la flèche lancée, c'est qu'il lance aussi un peu de lui-même avec cette flèche<sup>531</sup>, comme s'il parcourait lui aussi ce trajet. L'instrumentiste cherche, par la maîtrise, à ne plus penser la

---

<sup>528</sup>Il serait tentant de rapprocher ces trois écoutes de l'hypothèse de la triple écoute développée par Alain Savouret (écoutes micro, méso et macrophoniques), étant donné que l'immédiateté plonge dans le présent alors que la posture analytique de la veille restreinte s'inscrit dans une conscience du temps plus large. Mais ce rapprochement n'est finalement pas pertinent, car l'écoute pleine n'est pas seulement noyée dans la substance microphonique puisqu'elle se définit à la fois comme immédiate et présente, c'est-à-dire consciente d'elle-même, du temps qui passe et du temps passé.

<sup>529</sup>Voir chapitre « le sujet anonyme est-il un auteur ? ».

<sup>530</sup>La personnalité du musicien est toujours plus ou moins liée à l'instrument qu'il joue, au point qu'il est souvent possible de constater certaines ressemblances physiques et posturales.

<sup>531</sup>La flèche de l'archer ne pourrait-elle représenter, finalement, le son émis par l'instrument ? Et, dans ce cas, n'est-il pas vrai que le musicien cherche également à faire du son même le prolongement de son corps ?

médiation de l'instrument, à l'assimiler à son propre corps au point où il devient possible de jouer comme on chante.

La voix est le « geste à nu<sup>532</sup> » par excellence, sûrement un geste musical premier que tous les gestes instrumentaux cherchent à imiter. Par la voix, le corps est seul à façonner le son qui, de ce fait, ne saurait être plus original. Et c'est bien ce qu'espère l'instrumentiste : se laisser entendre dans toute son originalité, au-delà de la spécificité de son instrument. Comment expliquer, sinon, que le son de Charlie Parker, par exemple, soit toujours le même son original, alors même qu'il avait rarement entre les mains le même saxophone d'une fois à l'autre ?

L'improvisation musicale accentue et contredit à la fois ce rapport coutumier du musicien à son instrument. D'un côté, ne sachant pas à l'avance ce qu'il va vouloir exprimer, l'improvisateur devrait être capable de jouer sur son instrument tout ce qu'il *peut* vouloir exprimer – ce qu'il est capable de faire influant bien sûr également sur ce qu'il est capable d'imaginer pouvoir faire. C'est peut-être une des raisons principales pour laquelle l'improvisation est tellement importante dans l'apprentissage d'un instrument<sup>533</sup> : elle rappelle qu'il faut maîtriser son instrument pour pouvoir jouer une pièce musicale, à des élèves qui ont tendance à croire l'inverse, à savoir que le fait de pouvoir jouer tel morceau de musique prouve la maîtrise de son instrument. Sans cette maîtrise, l'instrument, en tant que matérialité réelle, résiste au déploiement de la justesse d'un geste, il ramène sans arrêt l'improvisateur à sa présence distanciée. De plus, l'improvisateur ne cesse de chercher sa propre manière de jouer, et ainsi d'élargir les modes de jeu, d'accroître les possibilités sonores de son instrument, au-delà de son utilisation traditionnelle. Le travail instrumental nécessité par l'improvisation musicale est déjà considérable, alors même qu'il n'est qu'une partie du travail du musicien, puisque le geste instrumental est compris dans un geste musical plus large.

Mais, d'un autre côté, l'improvisation permet au musicien d'échapper à sa relation exclusive à un instrument unique – ce que jamais l'interprète ne pourra connaître –, car le geste et le son priment sur toute autre injonction. Disponible et curieux, l'improvisateur écoute chaque objet avec le même sérieux, ou avec la même dérision. Il devrait être prêt à ne pas jouer de son

---

<sup>532</sup>CADOZ (1994), p. 31-61. Le geste à nu est un geste qui ne s'applique à aucun objet matériel. Cela dit, le chanteur travaille sa voix comme un instrument, de la même manière que le danseur travaille son corps. La médiation instrumentale s'ajoute à celle du corps ; l'immédiateté, même du geste à nu, n'est pas donnée. Voir chapitre « la conscience de soi en tant que corps ».

<sup>533</sup>BIESENBENDER (2001).

instrument si la résonance du plancher de la scène le ravit suffisamment, ou s'il préfère chanter. L'objet le plus commun peut toujours être détourné au service d'une improvisation musicale, qui n'en sera pas moins l'expression du désir de l'improvisateur. Et pourquoi, dans ces conditions, ne serait-il pas possible de jouer d'un instrument qu'on n'a pas travaillé, en le concevant comme un objet commun à découvrir ? La guitare est une aussi une très belle percussion. L'improvisation aide l'improvisateur à devenir multi-instrumentiste, et même à reconsidérer son rapport à l'instrument : la maîtrise est une chose, se rendre disponible aux sons en est une autre ; l'improvisation se fonde sur la surprise que la maîtrise cherche à éviter. L'improvisateur n'est pas nécessairement mécontent de se laisser surprendre par la manière dont l'instrument réagit à son geste, comme il est possible d'être surpris par la réverbération inattendue, par exemple, d'un son qu'on croyait contrôler. Dans les deux cas, il est fortement possible que l'improvisateur décide même de jouer avec ce qui l'a précédemment surpris, car c'est encore une voix nouvelle à explorer.

L'ordinateur conçu comme instrument de musique bouscule les repères de l'analyse organologique. Il implique un geste instrumental tout à fait particulier, et nouveau dans l'histoire de la pratique musicale – l'ordinateur institue une telle distanciation, entre le musicien et le son créé, qu'il n'est pas rare de ne même pas le considérer comme instrument ; mais n'est-ce pas là seulement une réaction de rejet face à une nouveauté dont l'irruption dérange les codes admis, et qu'il est difficile de saisir sur le vif ? L'usage musical de l'ordinateur institue un nouveau rapport au temps, car il est devenu possible pour le musicien de créer jusqu'à la génération même du son, c'est-à-dire de ne plus se contenter de générer le son. Cette distance supplémentaire, qui place le musicien dans une relation encore plus fondamentale avec le phénomène sonore, permet par exemple de laisser un son durer de lui-même, modifiant par là l'urgence propre au jeu musical. L'ordinateur renouvelle également le rapport aux postures physiques des musiciens : un écran s'invite sur scène – peut-être est-il d'ailleurs plus à même, en tant que nouvelle césure entre le public et les musiciens, de briser le *quatrième mur* ? – et jamais l'œil ne fut si important pour jouer de la musique<sup>534</sup>.

L'ordinateur est aussi souvent utilisé avec d'autres machines, débordant par là, et comme l'improvisateur, l'association exclusive d'un interprète à son instrument. Il participe ainsi à une sorte d'affaiblissement par dispersion de la médiation organologique. Il n'est pas étonnant, dans ces conditions, que le musicien utilisant ces outils ne soit toujours pas nommé

---

<sup>534</sup>Voir chapitre « l'œil et l'oreille ».

en tant qu'instrumentiste, ni que son instrument n'ait un nom établi<sup>535</sup> : cette absence est particulièrement signifiante quant au déplacement des cadres d'intelligibilité provoqué par l'irruption des nouvelles technologies dans la pratique musicale<sup>536</sup>.

Finalement, le geste musical résume-t-il tout ce qu'est un geste d'improvisation (même quand celui-ci se rapporte spécifiquement à la musique) ? Si l'improvisation a vocation à déborder les cadres esthétiques *a priori* imposés, comme ceux de l'expression musicale, ne peut-on considérer des gestes signifiants qui ne soient pas musicaux, articulés à ces derniers et ainsi nécessaires à la compréhension de l'ensemble ? Et même en se cantonnant aux gestes musicaux, il semble bien que les dégager de leur finalité sonore fasse apparaître de nouvelles significations spécifiques : le fait d'appuyer sur la touche d'un clavier se comprend certes comme un geste musical, comme la médiation permettant à l'improvisateur de s'exprimer dans le son, mais il est aussi, et de façon indépendante, une danse en soi. À côté de sa capacité à créer du son, le corps qui improvise son mouvement est déjà le signifiant d'une improvisation.

## 46. La conscience de soi en tant que corps

Pour mener son bateau, il faut savoir interpréter les vents et les marées, connaître son embarcation, tracer sa trajectoire parmi les vagues et accepter ses propres limites physiques : même avec la ferme volonté d'atteindre sa destination, le marin négocie avec son environnement ; agir de front et sans accord avec le monde, c'est se préparer au naufrage.

L'improvisateur est à l'affût de ce qui change, sa sensibilité est concentrée sur les spécificités du moment présent ; il ne cesse d'aiguiser la conscience de son corps et de son environnement. Si la façon ordinaire d'être-au-monde est distancée dans une veille restreinte, l'improvisation permet de se réapproprier son rapport au monde. D'abord, quand l'improvisateur se rend disponible au déroulement du temps, il ancre déjà son corps dans une

---

<sup>535</sup>Cela vient également du fait que les programmations de spectacle, présentant les instruments, sont désormais régulièrement rédigées en anglais. Le terme le plus récurrent est, ainsi, *laptop*, bien que cette appellation ne soit pas non plus complètement satisfaisante. Et comment nommer *celui qui fait des machines* ?

<sup>536</sup>Le monde de l'improvisation musicale a été particulièrement bouleversé, et continue de l'être, par ces avancées techniques. Sans l'ignorer pour autant, nous ne pouvons que renvoyer aux nombreuses études sur le sujet, notamment CHEMILLIER (2009), p. 66-83. Appréhender l'impact des technologies sur le jeu est peut-être la façon la plus récurrente aujourd'hui d'analyser l'improvisation musicale – après avoir surtout été pensée comme didactique. Qu'il s'agisse de l'instrument du musicien ou des moyens d'enregistrer la musique, il n'existe pas de neutralité de la technique. LAMIZET (1996), p. 13-25.

relation privilégiée au réel qui l'entoure. Ensuite, en faisant l'expérience d'une improvisation réelle, il va faire évoluer sa capacité originale à configurer le monde, c'est-à-dire qu'il va élargir sa conscience des liens et préciser ses perceptions du changement, jusqu'à l'infime. Cette *épreuve* favorisera l'affinement d'une prochaine disposition, qui permettra à son tour une nouvelle épreuve : le processus d'accord avec le monde que permet l'improvisation est sans fin.

#### 46.1 La musique comme souffle: respiration et interpénétration

La limite entre le corps et son environnement n'est finalement pas évidente : le corps est pénétré par le monde autant qu'il s'y répand. L'interpénétration de toute chose<sup>537</sup>, fruit d'une approche aurale de la physique, est notamment *réalisée* par la respiration du corps. Chaque personne respire à sa manière, qui diffère d'elle-même à chaque instant<sup>538</sup>. La façon de respirer influe sur la posture de celui qui respire, sur ses émotions, ses pensées et son corps, de même que sa posture et son environnement agissent sur la qualité de la respiration. La stabilité de l'ancrage du corps dans sa situation réelle dépend de la profondeur respiratoire ; l'excitation d'une transe se fonde sur une accélération du rythme de la respiration, qui augmente la fréquence des échanges avec le monde – jusqu'à s'y noyer. Il n'est pas étonnant que la première étape d'une méditation soit la prise de conscience de sa respiration, car elle est à la fois la condition de la vie et le lien au monde. De la même manière, un musicien ne peut acquérir une geste juste sans *savoir* respirer librement – la voix et les instruments à vent ont cet avantage de tout de suite sensibiliser à cette nécessité, mais qui concerne bien tout instrumentiste : la respiration accompagne et soutient le geste du pianiste comme du batteur<sup>539</sup>.

La musique, finalement, est le mouvement qui donne un son au souffle qui nous anime. Le son est un *air de musique*. La respiration est un processus endogène de communication avec le monde : en se liant à l'exogène, le corps brouille ses propres frontières. Si l'air respiré

---

<sup>537</sup>Cette idée d'interpénétration, très présente dans les pensées zénistes, semble bien renvoyer à un monisme neutre, tel qu'il est développé, par exemple, par CHALMERS (2010), proche de Russel, ou par Deleuze dans la lignée spinoziste.

<sup>538</sup>Le phénomène respiratoire peut s'aborder de mille manières : il s'équilibre dans un cycle de six temps (apnée poumons vides, inspirations abdominale et thoracique, apnée poumons pleins et expirations) ; il mobilise différentes zones du buste (haut et bas, droite et gauche, avant et arrière), voire le corps dans son ensemble ; on peut respirer par la bouche ou par le nez ; les narines ont elles-mêmes cinq zones différentes de sensibilité à l'air qui passe ; la respiration peut être consciente ou se réaliser d'elle-même, de même qu'il est possible d'être conscient d'une respiration non contrôlée ; on respire à différents rythmes, etc.

<sup>539</sup>Une des définitions de la respiration est d'ailleurs : « l'art de ponctuer une phrase musicale ». REY (2011), p. 2154.

semble bien parcourir deux espaces distincts, comment appréhender précisément le lieu de leur séparation ? À quel moment l'air est-il complètement emprisonné sachant qu'aucune porte ne se referme derrière lui ? L'air est assimilé à la substance des choses qu'il traverse<sup>540</sup> ; s'il fait partie du monde environnant, puis d'un corps, il reste un air qui se transforme et qui, lui-même, n'est pas délimité. La respiration est autant une percée du corps dans son environnement que l'inverse : nous avalons l'air du monde pour ensuite répandre le nôtre qui est le même.

Ce lien insécable est vital, il est nécessaire pour un corps de se mélanger. On naît dans l'effort et la tension d'une inspiration, on meurt dans le relâchement d'une expiration<sup>541</sup>. Respirer, c'est être en vie. Le sens physiologique de la respiration permet de ne plus l'associer seulement au souffle : l'individu ne respire pas qu'avec les poumons, mais avec tout son corps ; et tout ce qui vit respire. Le corps abrite aussi une multitude d'organismes vivant de façon autonome. Notre propre corps, irréductible réel de notre originalité, est donc déjà un lieu habité par de l'étranger qui nous est indispensable.

Sans compter la multitude des pores de la peau, le corps humain est percé à neuf ou dix endroits<sup>542</sup>. L'auralité et l'oralité, en un sens large, pourraient représenter l'ensemble du processus d'interpénétration<sup>543</sup>. Pour Deleuze notamment, la bouche est le lieu de rencontre du verbe et de l'aliment.<sup>544</sup> De ce point de vue, l'oralité renverrait à l'alimentation, la ventilation, l'exploration tactile et gustative, au cri et au langage. Le latin *os*, *oris*, désigne la bouche et l'entrée, l'ouverture ; en français, il s'est décliné en *oral*, mais aussi en *orifice* et en *orée*. L'orée de notre corps est aussi celle du monde extérieur : l'orée d'un bois appartient-elle à la forêt ou à la clairière ? Ces trous sont nos rivages<sup>545</sup>. Ils sont la base de notre relation au monde, par un processus de *projection-introjection* – c'est par eux que nous avalons de l'étranger, air, aliment, sein, et que nous projetons un peu de nous-mêmes dans notre environnement, de la parole et de l'air, du son comme des excréments. La voix, en tant que son de soi, est une expiration orale particulièrement signifiante, car elle entretient d'emblée un rapport privilégié avec l'espace, et en premier lieu avec la terre, avec le sol qui soutient

---

<sup>540</sup>On pourrait en dire autant de l'eau, qui constitue notre corps.

<sup>541</sup>Cette façon de voir semble cette fois donner raison à Yoshi Oida lorsqu'il considère que le rythme de la vie suit le mouvement du *JoHaKyu*.

<sup>542</sup>Neuf chez l'homme et dix chez la femme. Yoshi Oida préconise, avant toute mise en jeu, de nettoyer attentivement chacun de ces trous par lesquels le corps et le monde s'interpénètrent.

<sup>543</sup>Qui comprend également la relation symbolique à l'autre, comme articulation de la tension entre singulier et collectif. Voir chapitre « le son ».

<sup>544</sup>DELEUZE (1969), p. 217-224.

<sup>545</sup>Voir chapitre « rivages ».

notre corps<sup>546</sup>. L'espace est pourvoyeur de sens, car il est doublement présent dans la voix, car il est déjà une rencontre : l'environnement dans lequel l'expression surgit fait résonner à sa manière propre l'espace d'appartenance de la voix originale qui surgit. La voix, dans sa matérialité sonore, fait partie de l'environnement du chanteur. En même temps, elle porte son originalité, elle est une part de son corps qui se répand dans le monde.

## 46.2 Les rythmes mondains

L'attention sur la respiration est le premier pas vers la conscience du corps. Il ne s'agit pas d'isoler artificiellement l'ensemble physique de l'identité, mais bien de s'appréhender comme entièreté indivisible. Prendre conscience de son corps, c'est aussi observer les émotions qui le traversent comme les pensées qui le travaillent. Il n'est plus question d'opposer des passions à une rationalisation désincarnée ; l'improvisateur est un corps, un entendement, des émotions, mais pas seulement : il est aussi tout cela ensemble.

L'homme et le monde ne sont pas face à face : le monde est en l'homme, qui est dans le monde. En chacun existent des *synchroniseurs* qui donnent à l'espèce humaine un rythme qui lui est propre, mais qui ne peut se penser détaché des mouvements plus généraux qu'elle partage avec son environnement. La conscience de soi n'est pas seulement la conscience de son existence culturelle et située, elle est aussi une conscience de soi en tant qu'organisme vivant, autonome de sa propre volonté consciente et dépendant de son environnement. Les saisons nous marquent, tout comme leur retour : nous vieillissons par cycles. Une multiplicité de mouvements s'articulent, dans le monde et en chacun. Ce qui fonde le rythme de l'existence est peut-être en premier lieu cette polyrythmie dans laquelle le rythme du battement du cœur interagit avec celui de la respiration, dans une articulation entre ce qui circule à l'intérieur et ce qui s'ouvre à l'extérieur. L'improvisateur ne peut qu'être à l'écoute de la complexité de ce réel biologique et physique : l'improvisation nocturne ne ressemble pas à l'improvisation diurne, ni l'hivernale à l'estivale<sup>547</sup>. Le corps n'a pas la même énergie<sup>548</sup> au printemps et à l'automne. Le mouvement d'une telle influence du monde sur le corps peut

---

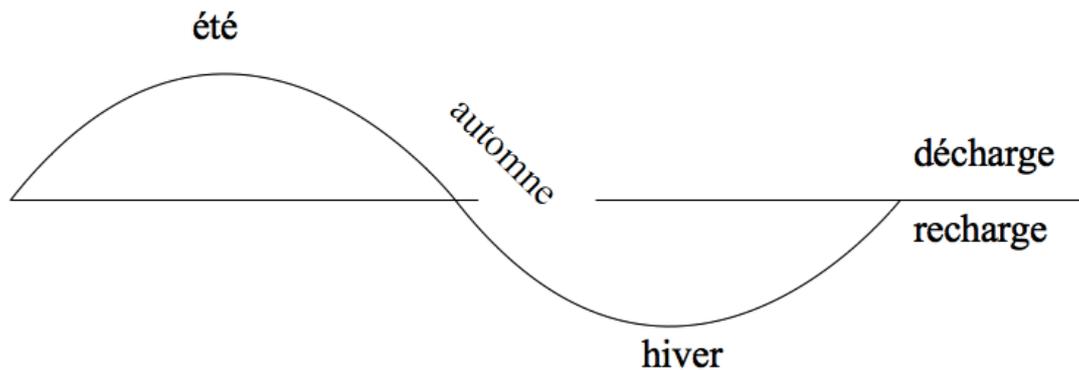
<sup>546</sup>CHARLES (2011), p. 70. On chante mieux pieds nus – donc on joue mieux aussi – car on ressent mieux alors la terre dans laquelle on est ancré. Il n'est pas rare de voir un improvisateur pied nu sur scène, alors qu'un interprète sans chaussure est une image étonnante.

<sup>547</sup>Le rituel musical à travers le monde a d'ailleurs toujours été traditionnellement associée à des moments particuliers du jour ou de l'année.

<sup>548</sup>La notion d'énergie, équivoque, problématique et souvent spéieuse, est mobilisée ici sous la forme que son étymologie induit, c'est-à-dire simplement en tant que force en action.

être représenté de la façon suivante – la forme sinusoïdale, non sans rappeler l'oscillation des ondes sonores, figure le déroulement d'un cycle dans le temps :

Figure 8. L'énergie dans le temps



Les périodes de *décharge* énergétique correspondent à des phases pendant lesquelles la dépense est plus importante que l'économie d'énergie (et inversement, bien sûr, pour les périodes de *recharge*), alors que les phases descendantes et ascendantes désignent respectivement les tendances à l'accroissement de l'économie et de la dépense d'énergie. Le printemps, par exemple, est une saison pendant laquelle l'organisme finit de se recharger pour finalement commencer à se décharger, c'est-à-dire que le corps commence à de plus en plus se dépenser au point où la dépense prend progressivement le pas sur l'économie d'énergie. L'été<sup>549</sup> marque au contraire le passage d'un mouvement d'accroissement de la dépense à celui d'accroissement de l'économie. En symbolisant rythmiquement le cycle d'une année, une accélération croissante deviendrait, pendant l'été, une accélération décroissante, que l'automne transformerait en ralentissement croissant. L'hiver changerait ce dernier rythme en ralentissement décroissant, que le printemps, finalement, convertirait en accélération croissante<sup>550</sup>. Le rythme circadien semble bien épouser cette même dynamique, dans laquelle le printemps est comme un matin, ou l'hiver une pleine nuit. Il existe sûrement,

<sup>549</sup>Il semble plus logique de ne pas considérer le solstice d'été comme le début de cette saison, mais comme son point central, car il est l'apogée de son processus. En Chine, l'été commence autour du 4 mai – et il en va bien sûr de même pour toutes les saisons.

<sup>550</sup>Voir annexe n°2.

de façon moins évidente, d'autres mouvements exogènes déterminants, comme le cycle lunaire<sup>551</sup>, qui suivent cette dynamique. Enfin, notre corps possède également ses propres cycles endogènes, à l'image des rythmes de la respiration<sup>552</sup> et de la circulation du sang. En plus de celles que tout le monde partage, il y a donc pour chacun différentes périodes propices au rayonnement, d'autres qui appellent à se recentrer ; avoir conscience de soi consiste également à savoir entendre ces mouvements qui façonnent notre corps, notre être entier.

### 46.3 L'écoute de soi

Tous ces cycles sont en relation les uns avec les autres : une fatigue intellectuelle peut créer une mauvaise interprétation de ses capacités physiques et ainsi mettre le corps en danger, quand bien même il serait en pleine forme ; une émotion incontrôlable peut submerger l'entendement ; un corps fatigué peut engendrer un sentiment de lassitude ; etc. Chaque moment spécifique s'inscrit dans des cycles respiratoire, circadien, émotionnel, annuel, physique, intellectuel ou lunaire : l'entendement ne peut pas appréhender une articulation d'une telle complexité, d'autant plus que ces rythmes mondains se joignent également à des rythmes sociaux<sup>553</sup>. Les cycles de la sociabilité (comme ceux de l'année scolaire, du calendrier, des fêtes ou même des mandats électifs) sont souvent calqués sur des rythmes mondains, avec plus ou moins d'inspiration<sup>554</sup>, mais ils peuvent également en être complètement indépendants, comme c'est le cas pour les commémorations. De plus, les rythmes endogènes propres à une personne peuvent influencer la posture d'une autre. Cela dit, même en imaginant une machine capable de percevoir et de combiner l'ensemble complexe de tous ces rythmes articulés, elle ne pourrait que dessiner la structure d'un devenir réel nécessairement imprévisible.

En effet, les saisons structurent le temps qui passe, mais peuvent toujours être contredites par le temps qu'il fait. L'homme, comme le monde, possède aussi cette spécificité inattendue de

---

<sup>551</sup>Ce qu'il y a d'étonnant, ce n'est pas de découvrir qu'il existe des marées dans les arbres – HALLÉ (2005) – ou de constater combien les saisons influencent notre devenir, mais plutôt de continuer à trouver des preuves de notre aveuglement.

<sup>552</sup>Les six temps respiratoires semblent bien suivre ce même mouvement, avec des apnées en solstice et des inspirations ascendantes passant d'une recharge abdominale à une décharge thoracique. Le sommeil a également ses propres cycles.

<sup>553</sup>Il semblerait que les rythmes sociaux, parce qu'ils sont plus *courts* que les rythmes du monde, soient aussi plus rapides. Pourtant, la nature accélère parfois, jusqu'à aller plus vite que les rythmes culturels. Les rythmes mondains sont surtout plus *longs* que les rythmes sociaux, et c'est cette largeur, cette amplitude qui leur donne une allure de lentur.

<sup>554</sup>N'est-ce pas une ineptie, par exemple, d'ajouter au changement critique que représente l'équinoxe d'automne le stress social d'une rentrée scolaire ?

chaque instant. Avant de prendre la mer, le marin vérifie l'état de son bateau et l'évolution des marées, mais également les prévisions météorologiques du jour même ; malgré cela, il devra aussi, une fois sur l'eau, être prêt à réagir à l'irruption d'une vague aussi imposante qu'inexplicable. La connaissance des cycles naturels ne fonde pas la conscience de soi, elle l'aide seulement, car cette conscience de son corps s'inscrit dans une perception de la spécificité de l'instant ne cessant de passer. Il ne s'agit pas de projeter le temps présent sur un calendrier imaginaire, mais bien d'éprouver le passage du temps, de ressentir le déroulement de son propre devenir : la conscience de soi en tant que corps se fonde sur l'expérience de la spécificité de la perception de soi, inscrit dans le monde et la sociabilité, c'est-à-dire aussi sur le fait de *comprendre* l'ensemble des liens spécifiques qui font de ce moment un moment unique<sup>555</sup>.

La justesse d'un geste improvisé dépend en premier lieu de la capacité de l'improvisateur à s'écouter en situation – à écouter son corps avec son corps. Une telle conscience de soi n'est pas analytique, puisqu'elle s'éprouve dans l'entièreté de ce qu'est l'improvisateur à cet endroit et à cet instant ; peut-être parviendra-t-il à s'observer en train de ressentir, en train de penser et d'être ému, mais ce n'est pas là le plus important : l'équilibriste sur son fil ne peut pas chercher à analyser la répartition mouvante du poids de son corps sans perdre la concentration présente que nécessite son équilibre. Si l'attention de son entendement est primordiale, il ne *décide* pas pour autant du geste qui va lui permettre de rester en équilibre. De la même manière, l'improvisateur en jeu se maintient sur le fil de l'improvisation en ne cessant d'écouter, avec son corps, le devenir des liaisons complexes qui le travaillent.

Les non-méditants pensent souvent que la méditation est une pratique de l'esprit. C'est en réalité une démarche éminemment physique. Il s'agit de se connecter à son corps, de lui prêter conscience et attention. Il ne s'agit pas de penser à son corps, de juger ce qui s'y passe, il ne s'agit pas d'essayer de le détendre, mais simplement d'entrer en contact avec lui, de le passer tranquillement en revue<sup>556</sup>.

Dans le même état d'esprit<sup>557</sup>, c'est-à-dire notamment par une sorte de dénégation du langage, l'improvisateur cherche à ressentir chacune de ses perceptions avec la plus grande intensité

---

<sup>555</sup>À propos du lien, voir chapitre « méduser les significations, incorporer le sens ».

<sup>556</sup>ANDRÉ (2011), p. 87.

<sup>557</sup>Il n'est pas évident d'affirmer qu'une telle posture concerne tout improvisateur. Peut-être est-il possible de dire, au moins, que tout improvisateur cherche à reconsidérer ses perceptions en les dépouillant des préjugés habituels. Voir chapitre « vouloir laisser-être ».

possible : c'est ainsi qu'il se rend sensible à la manière dont un souffle frôle l'épiderme, à l'émanation libérée par les pores de la peau, à la température de l'air respiré ou à la qualité du contact avec le sol, à la complexité contradictoire des émotions en mouvement, à l'effet apaisant d'un geste inutile, ou aux imaginations de l'entendement comme à l'expérience du son.

## 47. Le son

Il est courant d'entrer en méditation en cumulant trois étapes : suivre sa respiration, prendre conscience du corps et accueillir les sons<sup>558</sup>. Même si les sons se noient ensuite dans une perception globale de soi et de l'environnement, ils apparaissent bien au fondement de notre relation au monde. Pour se disposer à l'hypnose, il est nécessaire de concentrer son attention sur un seul stimulus. S'il est possible de considérer que l'improvisateur s'auto-hypnose dans le jeu musical, c'est spécifiquement par une concentration sur les sons d'alentour. Le rapport au son relève donc à la fois d'une spécificité, notamment musicale, et d'un fondement plus général – autrement dit, la spécificité de la musique a quelque chose de fondamental concernant notre rapport au monde.

### 47.1 L'œil et l'oreille

L'écoute de son corps pourrait ressembler, au premier abord, à une observation de soi ; rien ne lui est pourtant plus opposé : si le regard s'intéresse à ce qu'est un corps, d'un point de *vue* extérieur et distancié<sup>559</sup>, l'écoute éprouve le fait d'*être un corps*, dans sa dynamique interne mais reliée à son environnement. Les représentations de l'entendement sont à la base de notre perception du corps, de la même manière que les perceptions sculptent nos représentations du corps. Le regard est *en face* et, de ce fait, tend à considérer le corps comme un plan, divisé en recto et verso. Au travers des miroirs, on se regarde surtout par devant, découvrant parfois avec surprise à quoi ressemble-t-on de dos. Les yeux sont orientés vers l'avant, ils

---

<sup>558</sup>RICARD (2008). En se détachant finalement des pensées, on peut enfin pleinement s'ouvrir à l'expérience de l'instant présent.

<sup>559</sup>*Observation* vient de *servir* (verbe issu du latin *servire* « être esclave », de *servus* « esclave », d'origine obscure, peut-être rattaché à une racine indo-européenne *ser* « protéger, surveiller ») et du latin *ob* « en face, à l'encontre ». La distance est intrinsèque au regard, même si regarder consiste aussi à faire l'expérience de sa propre vue.

font un visage – une *face*. Les oreilles, par contre, n'appartiennent pas nécessairement à la figure, les dessins d'enfant le prouvent<sup>560</sup>. Elles sont à côté.

Il ne s'agit pas de confronter la vision *avant-arrière* à l'écoute *droite-gauche*, car les oreilles se situent des deux côtés : l'écoute oppose la sphère au plan de l'œil, elle enveloppe le corps et s'oriente dans toutes les directions à la fois. Par exemple, la respiration abdominale se perçoit la plupart du temps comme une avancée du ventre pendant l'inspiration, et un recul lors de l'expiration, équilibrant par là tout le corps dans un léger mouvement d'avant en arrière. Pourtant, à l'arrière, des zones comme celle des reins peuvent également gonfler à l'inspiration : un buste qui respire ressemble à un ballon qui se remplit et se vide, et il est impossible de définir quelle face du ballon s'avance dans le monde. Le centre de gravité du corps n'est plus ballotté, alors, d'avant en arrière ; il semble davantage monter et descendre, enracinant ainsi le corps à la terre, tout en restant une relation à l'air. La perception aurale du corps le considère dans toute sa rondeur, de même qu'elle ne se limite pas à sa surface mais le pense en tant que corps plein. L'observation est en face et à distance, l'écoute enveloppe et emplit. La médieté s'inscrit dans une culture de l'œil.

La vue et l'ouïe instituent respectivement deux rapports au monde fondamentalement différents : voir mal consiste à ne pas voir assez, alors que mal entendre, c'est *trop* entendre<sup>561</sup>. L'oreille soustrait et sélectionne, l'œil accumule. Or, la culture européenne est résolument vidéocentriste et sa conception de la musique le prouve. L'idée de composition, qu'elle soit notée, lue ou symbolisée dans des formes sans support, entretient intrinsèquement l'écrasement de l'oreille par l'œil. L'étymologie même du terme *improvisation* – ne pas *voir* à l'avance – mobilise une symbolique de la vision pour exprimer un rapport au temps. Radicalement, improviser pourrait être seulement le fait de *ne pas voir*. Mais il ne s'agit pas pour autant de penser l'œil contre l'oreille : même dans la posture d'un musicien, par exemple, l'observation de soi est aussi nécessaire que la concentration. Il ne faudrait pas répondre à une hégémonie négligeant l'implication de l'oreille par une idéologie omettant celle de l'œil.

L'œil réfléchit la lumière, et imprime un reflet ; il est le lieu de la *réflexion*, de l'écrit, de la distanciation et de la critique : le spéculaire fonde le spéculatif. Cette distance du regard

---

<sup>560</sup>MICHAUX (2013), p. 53-87.

<sup>561</sup>NIETZSCHE (1995a), p. 544.

permet la formation symbolique<sup>562</sup>. Cet objet turc en forme d'œil, le *Nazar boncuk*, est une amulette qui vise à protéger contre le *mauvais œil* : l'œil est une figure de la conscience, qui protège, juge et surveille – l'œil de dieu est une image de la conscience de soi, en tant que *regard élevé*. L'œil est tellement lié à l'entendement qu'il est difficile de distinguer nettement, y compris pour soi-même, l'engourdissement intellectuel et un regard flou, ou la vivacité d'esprit et une vision aux aguets. Il est d'ailleurs possible d'influencer l'entendement par le regard : des yeux orientés vers le haut réveillent de la torpeur, ils dynamisent, alors qu'en regardant vers le bas, on évite la dispersion et la distraction, on consolide son ancrage vers la Terre. L'écrivain courbé sur sa feuille, ou le musicien qui se pencherait, par exemple, sur son ordinateur, ne sont-ils pas pris dans un mouvement trophotropique<sup>563</sup> ?

L'œil tend à désincarner, l'oreille à ramener l'entendement à sa conscience physique de l'instant. L'écoute concentre, et ainsi s'équilibre avec l'observation<sup>564</sup>. Un regard sans concentration oublie progressivement ce qu'il éprouve. Par ce processus de désincarnation, la pensée elle-même se matérialise : en se regardant penser, on tend à réifier sa réflexion, d'une part, et à construire son entendement en organe, d'autre part – il en va de même, d'ailleurs, pour les émotions. La pensée, par l'œil et dans l'espace, sera placée dans le cerveau – la rage dans les tripes et la générosité au cœur. L'incarnation, permise par la concentration, conduit au contraire à penser avec son corps entier, à ressentir la fluidité de l'entendement dans le temps, à éprouver la spécificité complexe et unique d'une émotion, qui n'est jamais qu'univoque, ni physiquement circonscrite. Le son est une médiation particulièrement proche du réel, en ce que l'écoute privilégie le contact physique à la distance de l'entendement, d'une part, et que le son s'impose nécessairement au corps d'autre part<sup>565</sup>.

---

<sup>562</sup>Pour une analyse spécifique et détaillée du scopique : LAMIZET (2013). La distinction entre œil et oreille a déjà fait couler beaucoup d'encre, notamment : MAC LUHAN (1977), MERLEAU-PONTY (1985). Nous ne nous y attardons donc pas, mais gardons toujours sur elle une oreille attentive, car elle est bien sûr essentielle à la compréhension de l'improvisation musicale.

<sup>563</sup>Voir chapitre « en équilibre ». Utiliser son regard pour orienter son entendement est une pratique éprouvée de la méditation, pouvant admirablement aider l'improvisateur en jeu.

<sup>564</sup>Voir chapitre « l'urgence de la présence », pour l'observation et la concentration dans la méditation.

<sup>565</sup>À propos de la soumission qu'impose un phénomène sonore, intrinsèquement immédiat, voir chapitre « comment le musicien peut-il sortir d'une temporalité chronologique ? ». Et, en ce qui concerne cette fois l'écrasement de l'oreille par l'œil, c'est-à-dire la généralisation d'une écoute distancée, voir chapitre « reconnaissance structurale et désir existentiel ».

## 47.2 Le paysage sonore

Le son, avant même d'être musical, est une relation au monde englobante et, au moins, subie. De la même manière qu'une odeur s'infiltré de fait dans les narines, le son survient en nous, la plupart du temps, avant que nous n'ayons décidé de l'écouter. Une telle médiation au monde, et aux autres, porte la spécificité de l'identité de celui qui perçoit ; l'écoute est à la fois esthétique, politique et analytique, de même qu'elle peut s'attacher aux liens qu'elle construit<sup>566</sup> : on peut écouter un paysage comme une musique, ou analyser scientifiquement ses manifestations, on peut y ressentir l'ancrage de son existence, interdépendante des mouvements alentour, ou interpréter l'espace sonore comme un espace de confrontation.

Il y a toujours du pouvoir en jeu dans le paysage sonore<sup>567</sup>. Le bruit qui parvient à dominer la masse globale incarne le pouvoir réel : la cloche de l'église a longtemps été le son le plus puissant, capable d'imposer ses horaires uniformes jusqu'aux champs les plus lointains. Désormais, les sirènes de l'État sont obligées d'atteindre un volume sonore douloureux pour pouvoir s'imposer dans le tumulte de la ville. Le *paysage sonore* de notre environnement n'a jamais été aussi surchargé. L'adolescent qui cherche à s'affirmer *contre* la société d'adultes qui l'accable, trafique les moteurs pour aller plus vite, certes, mais également pour être plus bruyant ; quel est le sens d'un tel geste, inutile et désagréable, sinon l'expression torturée d'un besoin de reconnaissance, du refus singulier d'une oppression ? Il est des endroits où nous n'entendons même plus le bruit de nos pas – le monde peut nous rappeler sa démesure, comme en pleine tempête, mais désormais, ce peut être également le fruit de l'écrasement de l'homme par l'homme, quand un tel vacarme nous entoure qu'il devient impossible d'entendre notre propre corps se mouvoir.

Les talons claquent, comme une surenchère des plus vaillants – du moins des plus volontaires dans la course. Ce son de soi impose une distinction, il est sec, mécanique et forcé, comme les aiguilles d'une horloge menaçante, binaire, travaillé, chronique et pressé. Avec lui, l'image de soi est rehaussée, dans une démarche assurée. Il est le son d'un conquérant de la sociabilité, d'une force de travail, qui ne cherche pas à s'inscrire dans un environnement mais à s'imposer *malgré* lui, *en force*. Celui qui a le pouvoir – contrairement

---

<sup>566</sup>Voir chapitre « postures et conséquences formelles ». C'est en cela qu'il est possible de se mettre à distance dans l'écoute (comme c'est souvent le cas dans l'écoute de la musique), même si le son se pense en premier lieu dans une absence de distance.

<sup>567</sup>SCHAFFER (1991).

à celui, bruyant, qui le veut – est aujourd'hui celui qui possède des oasis de silence. Les pauvres luttent dans le bruit. La souveraineté et l'originalité ne sont pas des conditions du pouvoir, encore moins de la force. Elles ne sont pas non plus une volonté de ne pas exister, et de laisser le paysage sonore intact de sa présence, puisqu'elles consistent plutôt à assumer son existence dans le flux d'une écologie plus large. La justesse est souvent incarnée dans le silence, ou du moins s'accorde-t-elle au rythme de l'environnement ; elle nécessite aussi, parfois, d'être capable de crier en plein désert comme de siffloter au milieu d'une tempête.

L'improvisation révèle l'environnement sonore de l'improvisateur, qui a donc tendance à rester vigilant quant à ce qui se propose à son oreille. Un exemple : en écoutant une improvisation en solo que j'avais enregistrée plusieurs années auparavant, un son auquel je n'avais jamais fait attention me frappa par son réalisme : on entendait clairement une sirène de pompier passer *au loin*. Pourtant, évidemment, le studio d'enregistrement était très bien insonorisé. Après plusieurs écoutes, il était évident que ce son provenait bien de mon saxophone : le bain sonore dans lequel je vivais avait ressurgi à mon insu dans mon propre jeu.

Le bruit jugé polluant est celui qui est produit par l'homme. D'une certaine manière, il est pourtant lui-même un son du monde, qu'on devrait pouvoir accueillir sans le juger. Mais c'est que le bruit social ne s'inscrit pas dans le son du monde, il le couvre et l'écrase ; c'est en cela qu'il est une pollution sonore. Un son puissant ne fait pas disparaître un son plus doux, il empêche seulement de l'entendre : pour cela, le moindre son, en imaginant pouvoir le saisir isolément, change l'entièreté du monde sonore.

L'énorme accroissement du volume global des paysages sonores est dû, principalement, à deux grandes innovations techniques : le moteur à explosion et à carburation ou à injection, d'une part, et les technologies de l'enregistrement d'autre part. Avant la prolifération des machines à moteur<sup>568</sup>, les sons de l'humain ressortaient parmi les bruits de la nature : une calèche *passait*, et le martèlement du forgeron découpait le flux d'un chant d'oiseau. Le

---

<sup>568</sup>Des études montrent à quel point il est difficile aujourd'hui de trouver un endroit dans le monde où il serait possible, durant quelques secondes, de ne pas entendre le moindre bruit d'avion. MAC NEVIN dir. (2000), [en ligne]. Il y a toujours, autour de nous, un léger bourdonnement, une infrabasse qui nous empêche d'entendre certains sons infimes et qui fatigue insidieusement. Un tel bruit plat, arythmique et sans relief, est déjà pauvre en information, mais il appauvrit aussi à la fois l'ensemble informatif de ce qui est perceptible, et notre capacité à percevoir. La machine a généralisé le bruit constant. Mais pouvons-nous seulement entendre un son continu, qui serait présent avant notre naissance et continuerait après notre mort ? Notre oreille n'est-elle pas capable de n'entendre que les *événements* sonores ?

rapport est désormais inversé, car les bruits de la culture sont constants. Il ne s'agit pas seulement d'une profusion d'événements sonores, mais bien d'une condition permanente, qui use l'oreille et cache nombre de sons discrets derrière l'accroissement général de l'intensité sonore. C'est maintenant le cri de l'animal qui se détache du flux sonore de l'autoroute. L'oreille, malmenée, fragilisée, est ainsi devenue plus sensible – ce qui, en retour, a d'ailleurs sans doute favorisé l'intérêt pour une écoute détaillée de chaque son<sup>569</sup>.

À ce premier bouleversement s'est adjoint celui de l'enregistrement, qui multiplie les sources sonores. La musique, en tant que son culturel par excellence, n'est plus limitée par la nécessité d'une présence physique des musiciens, elle a perdu un peu de sa spécificité évanescence et situationnelle. D'une certaine manière, même la sonorisation de la musique éloigne le musicien de son auditeur et modifie profondément notre rapport au son : même s'il n'est ni stocké, ni radicalement délocalisé – car il est tout de même déplacé –, le son musical amplifié est *inscrit* sur un support permettant sa diffusion. Ainsi, une médiation supplémentaire s'institue, d'apparence discrète, certes, mais qui renouvelle pourtant nécessairement la sensibilité à ce qui est communiqué, à l'image, par exemple, de la téléphonie qui perd, dans la restitution, l'intégrité de la signification du message inscrit.

Corrélativement à la surcharge du paysage sonore, la musique est désormais omniprésente – au point de devenir aussi un moyen d'échapper singulièrement au son des autres<sup>570</sup> : on échappe moins à un bruit par le silence qu'en le couvrant encore d'un autre bruit. L'usage quantitatif de la musique, qui participe à la boulimie générale de consommation, la rend indigeste. Elle crée aisément du dégoût<sup>571</sup>, de la haine, aussi parce qu'elle semble trahir l'espoir d'évasion qu'elle portait. Non seulement la musique possède cette capacité spécifiquement sonore à soumettre l'oreille, mais elle oblige également l'auditeur à subir son rythme, à vivre dans son temps. C'est en cela que la musique est liée à la soumission et à l'obéissance : elle place quiconque la croise dans une situation interprétée par un autre, elle transporte nécessairement dans un autre temps qui peut ne pas être désiré.

---

<sup>569</sup>Bien sûr, cette écoute neuve est également le fruit de la technologie, qui a permis *d'entrer* dans le phénomène sonore. Grâce à la machine et à l'enregistrement est apparue la *génération* de son par ordinateur, qui a encore modifié profondément notre écoute. Mais contrairement à ceux des moteurs, ces sons générés par une machine le sont volontairement, dans une attention à la relation avec le phénomène sonore.

<sup>570</sup>L'usage généralisé du walkman en est une preuve : GREEN (2007), p. 734.

<sup>571</sup>QUIGNARD (1996), p. 36.

Quand l'apparition de musique ne suffit plus à sublimer une situation, c'est le silence qui devient bouleversant. L'appréhension du réel dégagée du bruit perpétuel désarçonne l'existence, elle rappelle un cours du temps plus long que celui des affaires humaines. Si l'improvisateur semble particulièrement sensible à ce silence des autres, et même de soi, afin de retrouver son ancrage dans le monde, n'est-ce pas paradoxal de désirer, dans le même temps, une vie souveraine – la vie n'est-elle pas bruyante par définition ?

### 47.3 Silence !

L'écoute de soi n'est pas seulement une écoute spécifique parmi d'autres, elle est la base même du phénomène sonore : le son étant déjà, en lui-même, une sensation<sup>572</sup>, écouter attentivement revient toujours à écouter son corps en train d'écouter. L'oreille n'est d'ailleurs pas seule, ici : les mouvements de l'air deviennent sonores au contact des tympanes, mais également lorsqu'ils rebondissent sur toute la surface de la peau ; même intérieurement, les fréquences basses, par exemple, résonnent dans le ventre, et les vibrations musicales s'entendent aussi avec les pieds – les sourds ne dansent-ils pas<sup>573</sup> ?

Le son est le mouvement de l'air que l'oreille est capable de percevoir ; il n'existe qu'en tant qu'il est entendu. Chacun possède ses propres capacités à entendre, son propre savoir en la matière, et l'écoute, en tant qu'elle est une sélection, est travaillée par le désir, comme par le devoir : elle est singulière, et l'identité s'exprime également à travers elle. En s'entraînant à mieux écouter, non seulement chaque son devient plus riche, mais des sons jusque là inaudibles, c'est-à-dire inexistantes, peuvent apparaître<sup>574</sup>. Un mouvement existait, mais qui n'avait jusque là aucune forme sonore.

L'immobilité d'un environnement est proprement unimaginable, car le temps opère sans cesse de légères érosions de l'espace. Ainsi, l'idée d'une absence totale de mouvement n'a aucune consistance réelle – de la même manière, d'ailleurs, que la pensée ne peut jamais s'arrêter, ne serait-ce qu'en tant qu'elle est perpétuellement soumise à la perception des mouvements du réel. Le silence représente cette impossible immobilité. Il n'est pas le décor blanc sur lequel les objets sonores s'incrument, comme une toile de fond *permanente*, ou l'espace dans lequel

---

<sup>572</sup>SCHAEFFER (1966), p. 137.

<sup>573</sup>Le film « touch the sound », réalisé par RIEDELSHEIMER (2004) et consacré à l'improvisatrice sourde Evelyn Glennie, montre bien la réalité de cette écoute corporelle. Voir aussi PALLANDRE (2010), p. 131-142.

<sup>574</sup>SCHAEFFER (1990) nous montre que chaque ville, par exemple, a sa propre tonalité.

le temps s'écoulerait ; le silence n'est pas une partition encore vierge, mais l'ensemble des mouvements que notre oreille ne traduit pas en sons. La limite de la perceptibilité sonore du monde est constituée par les sons du propre corps de celui qui écoute. Une personne isolée dans le plus insonorisé des environnements n'entend que les bruits intimes de sa respiration et de son sang qui circule<sup>575</sup>. Le silence est l'ensemble du monde sonore en devenir que les sons irréductibles de notre propre corps recouvrent. Au-delà, l'infime est silencieux.

Comme la perfection, l'immobilité ou la neutralité, le silence n'est qu'idéal. Nous entendons toujours quelque chose. Ce que l'imaginaire conçoit comme silencieux est seulement ce qui est moins bruyant, c'est-à-dire une situation dans laquelle le volume sonore est moindre, relativement à un autre environnement : la campagne peut être silencieuse pour le citadin à l'oreille saturée, ou une classe d'enfants peut être silencieuse par rapport à l'agitation de la veille. Le silence est ce qui tend à l'inaudible. Il est courant, dans les discours sur l'improvisation<sup>576</sup>, d'estimer que la musique naît d'un flux temporel de silence qui n'a jamais cessé d'exister ; l'improvisation n'aurait aucun début délimité, puisque le silence qui la précède en fait déjà partie. Il s'agit en réalité d'une projection à la fois dans une écoute attentive du moindre son audible, et dans l'imaginaire de ce que pourrait être le monde sonore des mouvements que nous ne pouvons pas entendre. Le silence indique aussi un lieu vers lequel peut se déplacer l'écoute : il n'est plus considéré alors comme une masse globale *sous* l'audible, mais comme l'interstice rivé *entre* les sons. Notre oreille ne se focalise plus sur ce qui survient mais sur ce qui perdure, sur l'absence qui donne un sens aux sons présents. Finalement, écouter le silence, c'est spéculer sur l'inaudible.

#### 47.4 Le jeu comme manipulation de la matière sonore

Pour bien se cacher, il faut savoir être silencieux. L'œil vérifie par réflexe ce que l'oreille a détecté – et si ce n'est pas le regard, c'est l'entendement qui cherche à imaginer *de quoi* est un son, en se représentant, à rebours, le parcours de l'effet sonore à sa source. L'image comble sans cesse l'implicite du sonore. En le raisonnant, elle refoule ce qui résonne. Ce processus d'écoute, qui consiste à n'entendre que des *indices*, est justement ce que la musique concrète cherchait à brouiller, afin d'autonomiser le son vis-à-vis de sa cause réelle.

---

<sup>575</sup>Même s'il peut aussi parvenir à percevoir la pression permanente que les mouvements de l'air font subir à ses tympans, comme la base infime de toute écologie sonore, mais qui ressemble également à un son interne, au son des tympans mêmes ; comme si on entendait le son du fonctionnement d'une machine émettant du son.

<sup>576</sup>C'est d'ailleurs également le cas d'une certaine posture musicale, premièrement représentée par *4'33''* de John Cage, qui déborde la seule improvisation.

L'ordinateur a permis par la suite de générer des sons radicalement neufs, impossibles à associer à quelque événement connu. La musicalité du sonore apparaît par cette dissociation : le son ne devient-il pas musical quand il n'est plus utilitaire, quand il est apprécié autrement que comme indice informatif ?

Mais si on *reconnaît* le son d'un instrument, c'est bien que la musique est aussi l'indice de l'action mécanique du musicien, de même que le geste improvisé peut ne pas être seulement musical – il est d'ailleurs important de pouvoir regarder la scène d'improvisation. La musique est une attention sur le son en lui-même, elle s'inscrit dans un projet esthétique qui consiste à ne pas se contenter de la raison de ce qui résonne. En cela, l'enregistrement favoriserait la musicalité, puisqu'il permet de brouiller encore davantage le rapport indiciel du son au réel de son apparition. L'improvisation musicale, quant à elle, s'avère encore une fois incompatible avec l'enregistrement en ce qu'elle est un équilibre entre les mondes du regard et de l'oreille : d'un côté, elle est particulièrement à l'écoute du son autonome, jusqu'en des lieux que ne se permet pas toujours la musique, puisque l'improvisation tend à accueillir *tous* les sons. Elle cherche la musicalité en brisant le lien du son avec sa cause, souvent jusqu'à vouloir éviter la reconnaissance même de la cause instrumentale : en travaillant une façon originale de faire sonner son instrument, l'improvisateur peut en arriver à vouloir le rendre méconnaissable, c'est-à-dire à espérer qu'il devienne impossible de dire, à l'écoute seulement, de quoi est ce son. L'improvisation est aussi soucieuse de la forme ; elle représente bien, en tant qu'elle se donne à écouter, une posture esthétique.

Mais d'un autre côté, elle déborde l'esthétique du son – car elle se *montre* aussi – voire l'esthétique même : elle est également un artisanat. L'importance du geste nécessite la présence de celui qui écoute et qui voit, car un son peut n'avoir aucune consistance, dans l'improvisation, s'il ne reste pas *lié* à sa cause réelle, c'est-à-dire au geste improvisé en situation. La musicalité de l'improvisation est toujours également existentielle, dans le sens où elle se comprend comme l'expression de la subjectivité de l'improvisateur, au lieu précis où il s'exprime.

Il n'en reste pas moins que l'improvisation musicale consiste avant tout à manipuler du son, comme si son réel n'était qu'audible : la sociabilité des musiciens en jeu s'inscrit dans le monde sonore. Le jeu articule l'écoute et l'expression, c'est-à-dire qu'il consiste en tout premier lieu à trouver un équilibre propre entre le respect de ce qui a lieu et une affirmation

de soi originale, souveraine et assumée. Cet équilibre ne se résume pas seulement à devoir choisir entre rester silencieux et s'exprimer, car l'écoute de soi peut mener au respect de ce qui a lieu dans sa propre expression, de la même manière que rester silencieux peut être une affirmation puissante.

Pour Alain Savouret, les trois phases d'une improvisation libre sont la *provention*, la *devention* et le *cédemment*, « correspondant à trois natures de comportement individuel dans le bâtissage collectif<sup>577</sup>. » La phase de la *provention* est une phase « muette<sup>578</sup> » de l'improvisation, permettant une double prise de conscience, nécessaire au jeu : il s'agit, d'abord, d'écouter le monde se dérouler, de prendre conscience que le silence est déjà un flux sonore ; puis d'incarner pleinement sa propre présence, qui articule le passé porté par sa mémoire au présent de son devenir. La manipulation expressive de la matière sonore correspond ensuite à une phase de *devention*. Enfin, le *cédemment* n'est pas seulement le cédemment collectif final de l'improvisation, il est aussi la suspension de l'expression d'un improvisateur, qui reste cependant dans le jeu. Il est délicat de savoir s'abstenir avec justesse, de respecter les mondes propres aux silences de soi, et de parvenir à s'exprimer par ce geste particulier, consistant à laisser certains vides s'épanouir.

Une forme improvisée se définit par les silences qui l'entourent – c'est en cela qu'elle peut épouser le mouvement *JoHaKyu*, en s'immisçant doucement dans le monde du son, pour ensuite s'affirmer progressivement et enfin disparaître sans trop insister. À chacune de ces trois phases, le musicien exprime et découvre ce qu'il est, c'est-à-dire l'articulation de ce qu'il veut, de ce qu'il peut, de ce qu'il sait et de ce qu'il doit, dans un équilibre qui lui est propre, à cet instant et en ce lieu. Et ces mêmes rapports se retrouvent à l'intérieur d'une entière improvisation formelle, qui se définit donc également par les silences qu'elle entoure – c'est en cela que le mouvement *JoHaKyu* est infiniment divisible : même une mélodie particulière est déjà une forme d'équilibre entre le son et l'absence de son, et jusqu'au moindre son unique qui existe grâce aux silences qui le délimitent.

Cela ne signifie pas que l'improvisateur ne peut qu'alterner entre l'écoute et l'expression, puisqu'il est évident qu'on continue à écouter quand on crée, qu'on s'écoute créer aussi et

---

<sup>577</sup>SAVOURET (2010), p. 84. Rappelons que le bâtissage s'oppose à la construction, en ce que sa forme n'apparaît qu'*a posteriori* de son geste. La forme de l'improvisation musicale est récoltée quand celle de la construction est prédéterminante.

<sup>578</sup>*Ibid.*, p. 85.

même qu'écouter est déjà une façon de créer. La relation au silence est déjà un rapport au son ; la relation au son est un rapport au monde et à la sociabilité. Toute manipulation sonore s'inscrit à sa manière dans le monde de l'audible et la société musicale : tel improvisateur insistant dans la constance d'un son puissant semble vouloir couvrir son environnement, jusqu'à s'imposer avec force aux autres musiciens, tel autre ajoute une légère saveur comme par en-dessous, presque imperceptiblement, celui-ci est surtout dans le dialogue, peut-être au détriment de la justesse de sa mondanité, alors qu'un autre ponctue périodiquement le flux musical et élargit par là la temporalité des significations de son geste.

## 48. Vouloir laisser-être

Si le cuivre s'éveille clairon, il n'y rien de sa faute. Cela m'est évident : j'assiste à l'éclosion de ma pensée : je la regarde, je l'écoute : je lance un coup d'archet : la symphonie fait son remuement dans les profondeurs, ou vient d'un bond sur la scène<sup>579</sup>.

La concentration de l'improvisateur, qui veut affirmer son originalité dans le monde sonore, ne vise pas un état futur ; elle n'est attentive qu'à la qualité du présent en train de passer. Le *JoHaKyu* ne désigne pas un objectif. En cela, l'improvisation consiste paradoxalement à *vouloir le non-vouloir*<sup>580</sup> : plus qu'espérer et faire en sorte qu'un projet<sup>581</sup> se réalise, l'improvisateur veille à rester au plus près de l'instant. Même la suspension de la volonté n'est pas conçue comme un but, mais comme le moyen de se *laisser-être* dans le monde. L'improvisateur s'empêche de s'empêcher – de la même manière que pour se guérir, il est nécessaire d'arrêter d'empêcher le corps de se guérir –, il ne cesse de dégager le flot de ses pensées de leurs considérations restreintes, il *découvre* le monde qui est en lui en balayant ce qui vient le recouvrir sans discontinuer.

---

<sup>579</sup>RIMBAUD (1998), p. 261.

<sup>580</sup>Ici, la volonté et le vouloir sont clairement du côté de l'intention consciente, contrairement au désir qui ne cesse de nous travailler malgré nous. Il ne s'agit donc pas du vouloir en tant que modalité inconsciente. On retrouve régulièrement l'expression *vouloir le non-vouloir* à propos de la méditation, ou de tout art zen. John Cage, parmi beaucoup d'autres musiciens occidentaux, était aussi particulièrement sensible à cette esthétique du non-vouloir.

<sup>581</sup>BOUTINET (2012). Pour lui, le projet s'oppose à l'objectif. Pour nous, et même en tant que processus, il reste téléologique. Le *pro-jet* renvoie sûrement à la composition sur l'instant. Aussi, le projet – qui semble caractériser notre société contemporaine, d'ailleurs souvent appelée *société de projet* –, représente la réduction de l'idée d'improvisation au processuel, et son assimilation à l'hégémonie.

L'improvisateur n'élabore pas consciemment une idée musicale, il décide s'il est nécessaire de censurer ce qui vient à lui. L'autocensure est peut-être la seule intervention que se permet l'improvisateur s'observant – le reste consiste à laisser l'écoute active. L'œil de la censure distanciée filtre ponctuellement le flux immédiat de l'oreille. Il est finalement pertinent d'envisager l'improvisation de façon négative, comme le fait de *ne pas* prévoir, car le geste primordial de l'improvisateur est bien celui d'un *refus*. C'est peut-être même parce que l'improvisation n'a pas de programme positif qu'elle se redéfinit elle-même lors de chaque expérience : il ne s'agit pas de travailler le flux du penser, ou du désir, mais de censurer ce qui le recouvre. Un tel refus est nécessaire à l'affirmation de soi. L'attention de l'improvisateur ne se dirige pas vers un objectif, vers une volonté esthétique ou politique, mais vers ce qui empêche de découvrir le réel du désir. C'est un processus complexe et exigeant qui demande une vigilance permanente – c'est d'ailleurs en cela que l'immédiateté n'est pas un objectif à atteindre mais un moyen d'improviser. *Vouloir arriver* diffère fondamentalement de *vouloir avancer jusqu'à avancer sans le vouloir*.

L'improvisateur cherche à ne pas avoir de la suite dans les idées, ce qui est pourtant une tendance de l'entendement : l'observation de soi se suspend ponctuellement de façon inéluctable, l'improvisateur *retient* une idée, la développe, et perd aussi le lien au flux de sa pensée ; c'est en transgressant ce mouvement, en censurant la construction naissante que l'écoute de soi est à nouveau possible. La volonté d'improviser est finalement la seule volonté que l'improvisation ne censure pas. L'improvisateur joue en voulant improviser – et encore, le veut-il toujours ? – et non pas en voulant atteindre un état particulier, ce qui est au contraire le meilleur moyen pour ne pas l'atteindre. La surprise d'une improvisation réelle sera comme une récompense qu'il n'avait pas consciemment espéré.

Une telle forme d'autocensure ne relève pas de l'immédiateté, car elle bloque quelque chose qui est déjà en train de survenir. Elle désignerait plutôt le mouvement qui met fin à un instant d'absence, elle est une vigilance de la présence. L'improvisation réelle, qui surgit d'une présence volontaire, se définit notamment comme absence d'intention, c'est-à-dire que la vigilance nécessaire à la présence y est relâchée et que l'immédiateté court le risque de l'absence ; l'autocensure intervient alors pour capter l'improvisateur en errance et l'inscrire de nouveau dans sa situation présente, pour lui rappeler qu'il *veut* continuer d'improviser. Le devenir le plus abouti d'une improvisation est aussi le plus fragile, car l'absence d'intention signifie aussi l'absence d'intention d'improviser. L'oscillation entre présence et immédiateté

est donc inévitable et nécessaire – à moins, encore une fois, qu'il soit possible de vivre une improvisation pleine<sup>582</sup>.

Imaginons le jeu d'un improvisateur, dans un contexte tonal : alors que la musique se déroule, une pensée consciente surgit en lui et énonce, par exemple, une volonté de moduler. Mais avant même d'entamer le mouvement qui aurait pu mener à cette modulation, et tout en continuant à jouer bien sûr, l'improvisateur prend conscience d'avoir formulé son attente<sup>583</sup> et décide donc de censurer cette volonté. En conséquence, il ne modulera pas, peut-être même suspendra-t-il son jeu un instant, afin de se réinscrire dans l'expérience de sa présence. Par ce *refus*, l'improvisateur s'est déclaré à lui-même vouloir continuer à improviser. Au contraire, s'il avait effectivement modulé, il n'aurait qu'*interprété* sa composition de l'instant – il n'aurait pas pu faire jaillir de *l'inouï*, en ce qu'une telle projection ne peut que se baser sur du déjà-entendu. C'est d'ailleurs pour cette raison que refuser de se projeter dans un futur proche consiste aussi, pour l'improvisateur, à refuser de répéter du déjà-joué : si le refus est le geste primordial de la conscience de l'improvisateur, la répétition d'un souvenir de justesse est son péril le plus certain.

L'intention est une préméditation du geste. Même « l'épaisseur d'un cheveu<sup>584</sup> » est une distance. La volonté de la conscience restreinte, en planifiant et en anticipant, empêche de laisser un désir s'exprimer. Pour que le geste et le désir s'accordent, il est nécessaire de censurer la moindre intention ; la justesse d'un geste ne peut apparaître qu'immédiatement. En cela, l'injonction au non-vouloir est un piège certain, puisqu'elle représente elle-même une intention, un projet. Quand John Cage utilisait le Yi King pour contourner sa propre volonté, il appliquait une technique particulière de composition. Cette posture est téléologique, alors que l'improvisation entre en contradiction avec l'idée de finalité consciente. *Vouloir laisser-être* n'est pas une fin en soi mais le moyen d'improviser, qui ne peut apparaître comme finalité inconsciente qu'*a posteriori*. De la même manière que la forme improvisée est constituée après coup, ce n'est qu'en récoltant l'absence d'intention qu'elle peut prendre ensuite l'allure d'une direction. Si l'improvisation peut développer une pensée inconsciente, c'est justement à la condition de ne jamais cesser d'éviter toute intention

---

<sup>582</sup>À propos de la distinction entre improvisation réelle et improvisation pleine, voir chapitre « l'affirmation originale ».

<sup>583</sup>La *pleine conscience* désigne précisément, dans la méditation, cette prise de conscience de la dispersion de l'entendement par la volonté.

<sup>584</sup>HERRIGEL (1983), p. 99. Pour lui, ne laisser que l'espace de l'épaisseur d'un cheveu entre l'intention et le geste fait l'immédiateté ; pour nous, l'immédiateté consiste à ne *même pas* laisser l'espace d'un cheveu, à suspendre toute distance.

préalable. L'immédiateté semble bien représenter le point vers lequel tend la pulsion aurale, mais alors il faut vouloir, d'une part, écouter cette pulsion qui, d'autre part, ne travaille pas au niveau de la pensée consciente.

Afin de réduire l'ampleur de la médiation instrumentale, le musicien travaille sa capacité à jouer comme il chanterait. Mais comment peut-on se surprendre en ne jouant que ce qu'on veut entendre, c'est-à-dire en ne faisant que réaliser ce qu'on entend en soi ? C'est pourtant bien par ce processus, incompatible avec l'expérience d'immédiateté, que l'improvisateur met sa musique en forme. Au début de sa relation avec un instrument, le musicien est régulièrement surpris par son propre son, car il ne sait pas encore – mais le sait-on jamais vraiment ? – jouer ce qu'il veut. La technique instrumentale est utile en ce qu'elle permet une traduction de qualité. Mais l'improvisation musicale a ceci de particulier qu'elle tend à court-circuiter ce travail de la conscience : à ce moment, la technique permet d'assimiler la médiation instrumentale à son propre corps, c'est-à-dire de rendre la pensée physique capable de s'exprimer musicalement et immédiatement, et ainsi de surprendre l'entendement de l'improvisateur.

L'improvisation formelle n'oblige à rien, pas même à vouloir l'immédiateté. Elle n'est dirigée par aucun système de croyance qui lui indiquerait en amont la voie à suivre. Elle rejette toute morale. L'improvisateur peut *vouloir construire* une musique s'il ressent une certaine lourdeur dans la recherche de l'oubli de soi, une certaine somnolence satisfaite dans la redondance d'un même chemin, s'il veut ironiser une situation trop sérieuse, ou même s'il veut plus simplement offrir quelque chose de particulier à ceux qui l'écoutent. L'improvisation musicale n'est pas un art zen, ou alors autant qu'un art punk. Elle refuse tout préjugé et peut donc apprécier la fadeur d'un monisme mature tout autant que l'éclat flamboyant d'une déchirure.

À partir du moment où une improvisation est écoutée, c'est-à-dire où elle se manifeste, elle signifie et communique, elle est esthétique *et* politique ; l'improvisation musicale sur scène est performative<sup>585</sup> en ce qu'elle articule les significations d'un certain rapport au monde, d'un certain mode d'existence, à la communication esthétique d'une forme musicale. Elle agit en nous, sur le réel qui est en nous, elle modifie notre capacité à configurer le monde – notre désir – et *en même temps*, elle exprime symboliquement cette expérience, qui n'est rien

---

<sup>585</sup>DENIS (2006), p. 8-24. La proximité des termes de performativité et de performance est déjà signifiante.

d'autre que le fait même de s'exprimer. La performativité n'existe pas par la seule simultanéité d'un dire et d'un faire, mais bien lorsque dire *est* faire. L'improvisation dit aux autres ce que signifie faire dans le monde, et ce qu'elle fait consiste justement à s'adresser aux autres. Elle injecte du mondain dans une sociabilité qu'elle inscrit aussi nouvellement dans son environnement. L'improvisation rappelle le monde aux autres.

# PARTIE IV : la joie d'éprouver le manque

## 49. L'expérience des limites

L'improvisation naît, notamment, d'un désir de faire l'expérience de ses propres limites<sup>586</sup> ; l'improvisateur goûte le plaisir de se découvrir, en marchant sur la frontière qui le constitue. En équilibre, ni dans un monde ni complètement dans un autre, c'est bien la lisière elle-même qui s'éprouve, comme en restant sur le lieu du passage. Il y a, dans l'improvisation, le ravissement risqué de se tenir à la limite. Les rivages sont le centre de l'improvisation.

### 49.1 Rivages

L'humain est un animal terrestre, qui a toujours été appelé par le grand large pourtant si hostile, et qui a toujours voulu voler au risque de sa vie. Sur terre, on arpente les déserts, on gravit les plus hauts sommets, on brave le froid avec la volonté de savoir et le plaisir de la découverte comme seules motivations. De la même manière, l'explorateur va aussi à la rencontre des cultures les plus étrangères. Même au plus près du quotidien ordinaire, le rapport à l'autre est un gouffre aussi obscur que l'appréhension de l'environnement. Le réel du monde alentour, comme l'autre à la fois semblable et définitivement étranger, ne cessent d'attirer l'entendement singulier. L'intime a ses rivages, perméables, qui le séparent irréductiblement du monde et des autres ; il est également en lui-même une limite, en ce que « *je est un autre*<sup>587</sup> » qu'on cherche à connaître. Ce que je crois être diffère du moi qui se confronte réellement aux autres et qu'il m'est impossible de pleinement saisir, de même que je ne peux connaître l'animal que je suis dans mon rapport au monde. Il y a toujours, en soi, de l'inconnu à découvrir, mais également de l'inconnaissable à respecter. Le chemin de la connaissance de soi n'institue pas moins une expérience des limites que celui des grandes découvertes géographiques. La mer est comme l'inconscient du territoire de l'humain – et

---

<sup>586</sup>Elle se rapproche en cela de l'écriture : SOLLERS (1971).

<sup>587</sup>RIMBAUD (1998), p. 261.

nous n'entendons que les vagues qui touchent régulièrement le rivage des significations et de la sociabilité.

Sur son chemin de conquête de soi, l'improvisateur a pu trouver le réel comme vertige, et l'autre incompréhensible, à moins que ce ne soit la volonté de partir à la rencontre de l'autre, ou de l'insaisissable du monde, qui ait buté sur son propre inconscient. C'est que toutes ces limites s'articulent en chaque expérience. Le jeune Zarathoustra incarne ce tiraillement entre la distance des relations aux autres et l'immédiateté, ou du moins la proximité, de son inscription dans le monde. Le besoin de reconnaissance dérange la solitude sauvage de sa vie d'ermite, qui trouve ici sa limite, car l'humain a besoin de sociabilité pour exister : « je suis las de ma sagesse, comme l'abeille qui a butiné trop de miel, j'ai besoin des mains qui se tendent<sup>588</sup>. » Mais l'existence sociale tend, de la même manière, à oublier sa terre, elle appelle au grand air. Le rapport à soi est à la fois une inscription dans le monde et des relations sociales : la justesse de Zarathoustra n'est ni dans son ermitage ni dans son prosélytisme, bien plutôt dans les rencontres fortuites qui jalonnent ses aller-retours. Il manque l'autre à l'identité solitaire pour ne pas qu'elle dérive, et l'animal au rhéteur du marché des hommes. L'extrême de la présence à l'autre, le rapport à soi littéralement noyé dans le forum social, opacifie le rapport au monde. Le rapport à soi dans la solitude est tout autant biaisé, puisqu'il peut faire croire à une symbiose des éléments avec un être-là illimité – la mer ne cesse d'effacer la trace du *chemin* qui la borde. L'homme est condamné à ne jamais résoudre cette tension. L'expérience des limites a besoin de bornes pour ne pas sombrer dans la croyance en l'illimité ; le rapport au monde oblige l'homme social à se retrouver distinct des autres, quand les relations intersubjectives rappelle l'animal aux limites de la conscience de soi.

L'improvisation est la façon privilégiée d'expérimenter les limites de la conscience ; l'improvisateur découvre sans pouvoir le saisir l'inconscient qui le travaille. Ne pouvant plus conquérir de nouveaux territoires sur une terre désormais totalement défrichée, l'imaginaire ne pouvant plus y trouver les gouffres inconnus propices à ses plus extravagants épanouissements, les fantasmes et les peurs ne pouvant plus s'alimenter aux limites du monde, la pensée européenne assoiffée de conquête et de contrôle est allée froter son identité aux confins de l'espace en même temps qu'en elle-même, dans ce territoire sans fond de l'inconscient. L'improvisation est aussi ce geste conquérant et perfectionniste, une

---

<sup>588</sup>NIETZSCHE (1972), p.17.

ultime volonté de maîtrise. La joie que peut procurer une découverte est en elle-même désirable, et son souvenir, en alimentant la volonté de savoir<sup>589</sup>, pousse de nouveau vers l'expérimentation des limites, pour se revivre et peut-être un peu mieux se connaître, pour se comprendre dans la confrontation avec l'autre, l'en-dehors, l'inconnu et jusqu'à l'impensable.

Dans ces moments où on éprouve de l'amour pour quelqu'un, où on sait que notre désir de l'étreindre beaucoup trop fort pour ne pas le tuer ne pourra jamais être rassasié, mais où on ne peut réprimer non plus l'avant-goût de cette pulsion, dans ces moments où une connivence avec un ami est trouvée, si claire qu'elle n'a plus besoin de mots, mais si fragile qu'elle s'effondrerait si l'élan ne continuait pas de se réfréner dans le respect des distances, dans ces moments où la musique jouée est évidente, où la compréhension entre musiciens est aussi fluide que leur jeu, qui se délitérait pourtant en s'abandonnant aux épanchements qu'il induit, dans ces moments où la profondeur d'un paysage émeut de ne pouvoir être contemplée dans toute son étendue, dans tous ces moments, c'est le manque qui s'éprouve avec puissance. Le manque est l'épreuve de la limite indépassable – en cela, l'improvisation est un jeu sur le manque : elle explore les limites du possible, elle amène l'esthétique musicale aux limites de ce qu'il est possible de formuler. Même si elle reste en relation, bien sûr, avec l'intermusicalité, l'improvisation est l'expérience d'un accomplissement de l'inouï, et toujours au contact de l'imprévisible. Elle est une confrontation à l'inconscient de celui qui la met en œuvre.

Celui qui marche sur la plage, les pieds dans l'eau, est-il toujours sur la terre ferme ou appartient-il déjà au milieu marin ? Si une frontière était réellement close, il serait impossible de la considérer comme frontière. C'est en connaissant ce dont elle nous sépare que nous pouvons comprendre son institution. Les frontières sont toujours ouvertes, et toute chose n'est jamais complètement circonscrite. Le monde, le corps, l'identité, la musique, l'improvisation même : les notions comme les choses, nécessairement, débordent et sont débordées. Et l'expérience de la limite consiste justement à rester en équilibre sur ce lieu flou, à s'installer dans l'ambiguïté et à éprouver le rivage comme n'étant ni dans l'eau ni sur terre, ou comme étant l'un et l'autre à la fois. La limite de la conscience n'est pas encore la folie, et l'improvisation ne consiste jamais à partir se noyer au large. Il s'agit au contraire de

---

<sup>589</sup>FOUCAULT (2009).

prendre le temps de ressentir la perméabilité de l'eau et de la terre<sup>590</sup> – comme le danseur qui saute imagine ce que pourrait être voler.

## 49.2 L'attraction du lointain

Le centre de l'improvisation se situe à la limite de ce qu'il est possible de formuler. Chacun situe différemment le sentiment de sa propre limite : pour certains, contempler le bord de mer suffira à expérimenter les limites du territoire humain, alors qu'il s'agira, pour d'autres, de mettre un pied dans l'eau, ou de nager jusqu'à ne plus avoir pied, voire jusqu'à ne plus voir la côte. L'improvisateur, qui ne se contente jamais de ce qu'il connaît, ne cesse de repousser ses limites. La familiarité avec le rivage réduit la sensation de risque, elle attise la curiosité envers le juste après. À l'inverse, la peur s'entretient elle-même. C'est à la conscience que revient la tâche vitale de trouver un équilibre entre le besoin de sécurité, nécessaire à la survie, et la volonté parfois téméraire de vivre malgré les risques. L'improvisation est évidemment une prise de risque, un vouloir-vivre<sup>591</sup>, mais qui ne peut totalement oublier la nécessité de protéger le simple fait d'exister. L'équilibriste doit être capable de distinguer la prise de risque du suicide ; il estime, avant qu'il ne soit trop tard, la faisabilité de son geste. À l'inverse, le plus peureux des amoureux du confort est aussi animé par un désir d'ailleurs, aussi infime soit-il, sans quoi il ne serait qu'en train de se laisser mourir : c'est en allant vers l'autre qu'il s'est constitué ; la sécurité demande aussi de savoir s'adapter, d'être capable, par exemple, de quitter son territoire d'origine<sup>592</sup>. L'instinct de survie ne suffit pas non plus pour continuer à exister, ou du moins pousse-t-il également à dépasser ses peurs. L'expérience des limites provient d'un élan centrifuge aussi nécessaire que le mouvement centripète qui le réfrène – sans cela, le rivage ne pourrait jamais constituer le centre de l'improvisation, car celle-ci se *concentre* sur ses limites. Pour rester au centre de ce bord en constante expansion, il faut le quitter, mais aussi revenir de l'au-delà, sans cesse : il faut aller plus vite que son sentiment de sécurité.

---

<sup>590</sup>Généralement, l'au-delà du territoire humain est représenté au-dessus de lui, dans le ciel des dieux tournés vers l'homme. Préférer la mer au ciel, c'est préférer l'horizontalité des distinctions de surfaces, à la verticalité trop vite anthropomorphique et hiérarchisée. Ce qui n'est pas notre territoire est seulement le territoire d'à côté : d'autres êtres vivants peuvent s'épanouir dans un lieu qui, pour l'humanité, est figure de risque et de mort.

<sup>591</sup>Voir chapitre « vouloir-vivre ». On voit déjà, en tout cas, combien la vie s'oppose davantage à la peur qu'à la mort, et combien l'improvisateur est toujours en prise, par définition, avec cette peur qui veut l'étioler, car « c'est quand je ne peux pas prévoir que j'ai peur. » LAMIZET (2011), p. 52.

<sup>592</sup>Une tendance restaure et conserve, l'autre dépense et permet l'action. On aurait pu dire plus fondamentalement que la sécurité implique une capacité au changement. C'est d'ailleurs notamment en cela que l'improvisation est un équilibre. Voir chapitre « en équilibre ».

L'improvisateur cherche à découvrir, en dérangeant le confort ; il fouille le sens d'une chose par ses limites<sup>593</sup>. En s'habituant à ne pas connaître, il perçoit tout événement comme la découverte d'un inconnu ; tout est nouveau pour lui. C'est en cela que l'improvisation est un mouvement fondamentalement opposé à ceux, traditionnels, qui accumulent ou répètent des connaissances. Connaître et découvrir vont toujours de pair, mais en tant qu'ils s'équilibrent. L'improvisation est le nom que l'on peut donner à cette tendance à la découverte<sup>594</sup>. Elle est centrifuge, c'est-à-dire qu'elle est attirée par les débordements, l'élargissement du territoire, alors que le processus de connaissance est centripète, il assimile ce qui est déjà, il approfondit. Il y a, en chacun de nous, un explorateur et un scientifique qui s'aident autant qu'ils se repoussent. Le scientifique cherche à établir des continuités, il participe à l'histoire des connaissances ; l'explorateur se dirige vers l'inconnu, dans une posture disponible, c'est-à-dire en étant prêt à oublier ce que sa culture sait déjà. Le premier analyse les découvertes, le deuxième élargit les données. Bien sûr, le scientifique explore ce qui est là et y découvre parfois une nouveauté inattendue, de même que l'explorateur utilise ses connaissances pour suivre sa voie, mais il s'agit bien de deux postures différentes : l'une évolue dans le temps en s'appuyant sur son passé, l'autre fait face à l'à-venir, au plus près du présent qui ne cesse de passer. Connaître, c'est chercher le nouveau dans le même ; découvrir consiste à trouver du même dans le nouveau. À partir d'un même centre, l'assimilation des informations se dirige vers le centre du centre, alors que la curiosité propulse vers les périphéries<sup>595</sup>.

Le processus de l'acquisition des connaissances est essentiellement un rapport à la sociabilité en ce qu'il participe à la construction de l'humanité, qu'on la nomme *tradition* ou *progrès* ; connaître, c'est (re)connaître sa culture. Il y a quelque chose de contradictoire dans l'idée d'improvisation traditionnelle<sup>596</sup> – à moins de limiter l'improvisation à sa forme ; sinon, l'improvisation n'est effectivement pas le fait d'insuffler du nouveau dans la tradition, mais bien le mouvement de découverte qui quitte la tradition. Pour trouver sa place singulière parmi les autres, il est nécessaire de suivre une voie déjà tracée<sup>597</sup>. C'est un mouvement sédentaire. L'improvisation, quant à elle, n'est pas athée mais incapable de

---

<sup>593</sup> Aussi, une réflexion sur l'improvisation devrait mener à un questionnement sur le sens du sens lui-même.

<sup>594</sup> Rappelons que la découverte est envisagée comme le fait de lever ce qui recouvre, afin de voir ce qui était là sans qu'on puisse le voir.

<sup>595</sup> En cela, les mouvements centrifuge et centripète s'opposent aux mouvements endogène et exogène, qui se dirigent vers le même point en partant de lieux différents.

<sup>596</sup> Pourtant, l'improvisation a surtout été étudiée dans cette voie, en cherchant à expliciter les récurrences et les règles qu'elle mobilise : « case studies of improvisation began in ethnomusicology in the 1960s, concentrating on three repertoires : jazz, Indian art music and Iranian music. » NETTL (2001), p. 95. Le jazz en tant que répertoire ne constitue pas moins une tradition que les musiques indienne ou iranienne.

<sup>597</sup> La religion, normalement opposée au savoir et aux connaissances, apparaît ici comme un ensemble de connaissances parmi d'autres.

croissance<sup>598</sup>, elle est foncièrement nomade. En suivant sa propre voie, l'improvisateur participe à la vie du monde ; il trouve davantage sa place au cœur d'un environnement que dans des relations sociales. La découverte de l'inédit est pour lui le tissage de *nouveaux* liens au sein d'une *même* unité aurale.

Certains musiciens désirent et choisissent un monde musical particulier, qu'ils arpentent sans relâche<sup>599</sup>. Par cette intime connaissance, ils ne cessent de se découvrir eux-mêmes, et sont en mesure d'être-au-monde avec *souveraineté*. En suivant un chemin balisé, ils peuvent même parvenir à faire l'expérience d'une forme d'auralité, ils peuvent éprouver l'immédiateté ou la transe. Mais s'ils retrouvent à ce lieu des improvisateurs, le mouvement qui les y a menés est l'inverse même de celui d'improvisation : ces autres musiciens, en voulant surtout improviser, ne se cantonnent pas à un monde musical spécifique – voire au monde de la musique – car leur chemin se découvre au fil de la marche. Toujours sur la limite, c'est-à-dire toujours en train de la repousser, ils ne cessent de la déborder. Ils vivent leur sociabilité avec *originalité*. Chacun de ces improvisateurs cherche la singularité de sa musique, faite d'une multiplicité d'influences et animée d'une inlassable curiosité pour l'inouï.

### 49.3 Le sublime

La limite que l'improvisation transgresse et permet d'éprouver est celle de la présence, de l'identité et du sujet : l'improvisateur est en équilibre entre la conscience de soi et l'expression immédiate de son désir, entre une intersubjectivité distanciatrice et l'épreuve de la rencontre, et finalement entre l'appréhension médiatée de son environnement et une perception aurale du monde comme totalité. Parcourir cette frontière, c'est osciller entre le devenir d'une présence et l'expérience de veille généralisée – la pratique permet d'accélérer la fréquence de cette oscillation, jusqu'à atteindre une simultanéité entre conscience de soi et immédiateté, c'est-à-dire jusqu'à atteindre une présence pleine.

Le sublime désigne exactement ce lieu des limites : le *sub-lime*, c'est ce qui est *sous la limite*, presque à la limite. Le sublime surplombe l'existence humaine, et la sublimation

---

<sup>598</sup>On dit la même chose de l'état de pleine conscience des méditants bouddhistes. Mais ceux-là atteignent pourtant cet état en suivant une voie déjà bien balisée.

<sup>599</sup>C'est aussi le cas des musiciens traditionnels, qui n'ont d'ailleurs peut-être pas tous conscience de rester dans un monde musical particulier. En cela, on ne peut pas dire qu'ils le choisissent. Ce choix a été rendu possible par la distance d'une conscience historique des différences culturelles. Voir chapitre « explosion ».

représente l'expression d'une transcendance<sup>600</sup>. La notion de limite est « fondamentalement liée au concept de sacré<sup>601</sup> », qui définit tout ce qui n'appartient pas à l'espace et au temps ordinaires de la sociabilité. Kant, au XVIIIe siècle, élabore le concept de transcendance afin de construire « une logique laïque de l'infini et de la sublimation<sup>602</sup> », jusqu'alors pensés dans les termes d'un système religieux. En un sens, il commençait déjà à relever le défi que Nietzsche lançait aux humains ayant déjà vécu la mort de l'idée de dieu<sup>603</sup>, et qui pourrait se formuler en ces termes : comment continuer à penser et à vivre les devenirs de conscience qui transgressent les formes ordinaires de la sociabilité, qui débordent la seule présence de la veille restreinte, sans pour autant constituer une nouvelle forme de religion ? Cela revient finalement à se demander : comment articuler la souveraineté et l'originalité, qui fondamentalement ne peuvent pas supporter un système de croyance préétabli, à une expérience d'immédiateté échappant au champ de la rationalité, ou comment articuler une logique païenne de la sociabilité à une expérience des limites de l'entendement ?

En se soustrayant à la référence religieuse, l'idéologie dominante en Europe, historiquement clivée entre la foi et la science, tend désormais à envisager l'entendement comme le seul dépositaire d'une appréhension juste de la réalité. En tant que pensée consciente, il n'est pourtant qu'une façon parmi d'autres de saisir le monde. Si une expérience d'immédiateté suspend la possibilité de sociabilité ordinaire, elle n'empêche pas une forme de rapport au monde : elle se situe bien *au-delà* du symbolique et des significations, mais cette transgression la rapproche du réel bien plus qu'elle ne l'en éloigne. À ce sujet, Bernard Lamizet écrit : « c'est parce qu'ils s'inscrivent dans l'imaginaire que le sublime, selon Kant, puis la sublimation, pour Freud, constituent des champs de représentations indépendants de la réalité et distancés par rapport à l'identité<sup>604</sup>. » Nous dirions plutôt : *c'est parce qu'ils ne s'inscrivent pas dans le symbolique que le sublime et la sublimation constituent des champs de représentations indépendants de la signification et distancés par rapport à l'identité*. La sublimation désigne l'expérience esthétique des limites de l'entendement<sup>605</sup>.

---

<sup>600</sup>« La sublimation fait apparaître au sujet les limites de sa subjectivité », en ce que le sublime est « ce qui échappe à toute médiation possible. » LAMIZET (2013), p. 9. Le sublime représente donc bien une expérience d'immédiateté.

<sup>601</sup>LAMIZET (2011), p. 49. Voir aussi CAILLOIS (1993). Ce lien est d'autant plus flagrant lorsque la limite est à notre *verticale*, et non à *côté*. Notons au passage que si le sublime est ce qui est *sous* la limite, c'est bien que cette notion s'inscrit dans une esthétique de la verticalité (voir note 211, à propos de la verticalité comme représentation).

<sup>602</sup>LAMIZET (2011), p. 50.

<sup>603</sup>NIETZSCHE (1989), p. 192, 286.

<sup>604</sup>LAMIZET (2013), p. 14.

<sup>605</sup>C'est pourquoi Lamizet définit la sublimation comme *l'identification à l'idéal de soi*.

Quand le logos commence à faire figure de dieu, l'improvisation est justement ce qui rappelle que la conscience d'une totalité avec le monde peut et doit continuer d'exister en dehors de toute forme de logique, y compris religieuse. L'auralité permet à la médiation de ne pas étioier l'existence dans le seul monde de la distance, du symbolique et des significations. En tant que perte symbolique de la distinction, la sublimation d'une situation est un débordement des limites, qui rassemble le divers dans l'expérience commune d'un sens nouveau, notamment quant à la communauté de cette situation.

## 50. Méduser les significations, incorporer le sens

Ce sens nouveau, que l'improvisation porte en germe, émerge d'une communauté qu'il a lui-même fait émerger ; il est un lien, en tant que sujet (le sens fait lien) et objet (le lien fait sens) : il est la prise de conscience du lien rendu possible par sa propre émergence, de la même manière qu'il relie en constituant une conscience du lien. Comprendre le lien entre les éléments fait de leur somme un tout ; la situation n'est pas une compilation exhaustive des déterminations objectives, mais l'ensemble de ce qui est compris comme ayant lieu. Dans le même temps, la compréhension de ce tout fait prendre conscience du lien des éléments qui le composent ; ils partagent un espace-temps-agissant commun. Il est alors possible d'appréhender différemment son existence dans le monde, ainsi que le monde de son existence.

Alors même que le sens n'est jamais complètement dicible, faire sens n'est possible que dans l'expression, dans laquelle il est donc à la fois présent et absent : si les significations désignent les manifestations du sens, et si le sens n'est présent que dans l'expression, il est aussi absent *dans* ce qui est manifesté ; le sens est présent en tant que voilé, dans les significations mêmes qui le voilent.

Tenter de dire le sens revient toujours à faire sens à nouveau : quand on parle, il se dit toujours quelque chose de plus que ce qui est dit ; on parle toujours sans jamais vraiment dire. Le sens du dire n'est pas dans ce qui est dit mais dans son énonciation. L'expression ne peut jamais s'expliquer elle-même, les mots n'épuisent jamais le sens et l'écart entre signifiant et signifié est même le lieu de la construction commune d'une compréhension

toujours renouvelée – le processus de signification relie les mots aux choses sans appartenir ni aux uns ni aux autres. La signification émerge d'un lieu de communication, qui est un point de rencontre provisoire. L'irréductible solitude, due au manque propre à la communication, ne signifie rien – c'est d'ailleurs en cela qu'elle est réelle – car la signification renvoie toujours à un autre symbolique. Elle ne rassemble pas mais distingue, alors que le sens réunit. Parler affirme les différences, mais le sens est un lien. La signification est un rapport aux autres, par le langage et les représentations, quand le sens est un rapport au monde, à la vérité et au réel.

Si les significations sont *ce qui est dit*, le sens serait *ce qui se dit dans ce qui est dit*. Par exemple<sup>606</sup>, « je t'aime » *signifie* que la personne qui parle déclare aimer la personne à qui elle parle ; mais le sens d'une telle déclaration est ailleurs (même s'il reste *dans* l'expression) : il est tout à la fois question d'attirance physique, d'émotions hétérogènes et de représentations de l'entendement, de pression sociale comme d'un imaginaire singulier, c'est un rêve, l'expression symbolique d'une idéologie ou le fruit d'une lassitude de la solitude réelle, etc. Il en va de même concernant l'improvisation musicale, qui dit toujours autre chose que ce qu'elle dit. On peut certes comprendre le langage musical qu'elle mobilise et appréhender une certaine narrativité de l'expression, mais on ne saurait trouver, dans l'énoncé, le sens d'un geste improvisé : il est ailleurs.

Cet ailleurs n'en reste pas moins à la surface. Le sens est sur la peau et non dans un tréfonds, il n'est pas *en* nous, mais *sur* nous, tel un *monde subjectif*<sup>607</sup>. Il est l'expression même, comme le frottement de notre être au monde. Le terme *ex-expression* porte déjà à confusion, puisqu'il représente le fait de pousser à l'extérieur une vérité cachée à l'intérieur. Pourtant, le sens est toujours déjà là, dans toute sa superficialité<sup>608</sup>. Le corps dans sa profondeur ne trouve que des organes qui restent lui-même – l'âme n'existe pas, et changer de vocabulaire n'y fera rien. Le sens est à la frontière, et le réel est une résistance qui porte le sens à sa propre limite.

---

<sup>606</sup>Bien sûr, il s'agit ici d'une communication extrêmement simplifiée, puisqu'elle se conçoit hors contexte et sans aucune ruse ni ironie, puisqu'elle part du principe que l'intention déclarée est authentique.

<sup>607</sup>Dans le même élan d'éloge de la superficialité, Tristan Tzara écrit : « la pensée se fait dans la bouche ». TZARA (1975), p. 379. Daniel Charles fera d'ailleurs dériver de cette citation le titre d'un de ses articles. CHARLES (1992).

<sup>608</sup>DELEUZE (1969), p. 21-30.

Si le sens se construit et s'énonce par le sujet, seules les significations peuvent être comprises par l'entendement. L'interprétation du sens relève déjà des significations : mettre en mots l'expérience du sens, c'est la quitter à la faveur de son entendement. En tant que lien, le sens se partage en dehors des formes discursives de la pensée ; il relève donc d'une forme de pensée inconsciente, c'est-à-dire qu'il se ressent et *s'éprouve*<sup>609</sup>. Les significations voilent un sens indicible, mais elles peuvent se suspendre et ainsi permettre de l'appréhender pleinement. Dans l'improvisation musicale, quand un geste n'est plus associé à la signification d'une chose, il devient possible de faire l'expérience d'une sorte de libération du sens, sans pouvoir dire pour autant ce dont il s'agit. La dimension de cure de l'improvisation peut justement se comprendre en ces termes. Quand une surcharge de significations se vit comme perte de sens, la suspension du symbolique apparaît comme la réponse à une douleur existentielle<sup>610</sup>. Les significations font appel à l'interprétation, à l'entendement, et il arrive un moment où ce voile<sup>611</sup> est tellement épais que nous oublions le sens qu'il nous cache : même si on continue de comprendre le flot excessif de ce qui est dit, on ne ressent plus, en son corps même, ce lien à l'autre, on n'éprouve plus le sens du dire. L'improvisation permet parfois de lever ce voile devenu opaque. Comme la fête, l'improvisation *réelle* est ainsi une affirmation de sens.

Le savoir peut s'avérer gênant dans l'urgence d'un geste, s'il n'est pas lui-même assimilé dans l'épreuve physique de l'expérience. La réactualisation de ce savoir précise et simplifie ses significations, au point de les faire disparaître dans l'évidence et l'amnésie : un savoir assimilé fait oublier les étapes de sa constitution dans l'expérience physique d'un sens nouveau. Le savoir est nécessaire pour délimiter et changer certaines habitudes encombrantes, et finalement pour se *sidérer* lui-même dans l'épreuve du sens<sup>612</sup>.

La sidération est un processus permettant de *méduser* les significations. Qu'elle soit associée à la lumière ou aux ténèbres, elle désigne cette suspension de la distance réflexive<sup>613</sup>. L'improvisation aime cette surprise qui interrompt la chaîne signifiante, cette

---

<sup>609</sup>Pour nous, le fait que le sens soit énoncé n'est pas contradictoire avec le fait qu'il s'éprouve. À ce propos voir : ABT (2001), p. 51-69. SPARTI (2009), [en ligne].

<sup>610</sup>Voir chapitre « de l'authenticité à la justesse ». D'une certaine manière, le sens relève du domaine de la vérité en tant qu'il est reconnu comme le réel des significations symboliques.

<sup>611</sup>Considérer les significations comme un voile qui nous séparerait du sens n'est pas sans rappeler le « mur de langage » de Lacan.

<sup>612</sup>Voir chapitre « l'envers des décombres ». Apprendre à désapprendre est essentiel pour l'improvisateur – c'est notamment ce qu'évoque le concept de ShuHaRi.

<sup>613</sup>MONSENY (2004), p. 93-102. Freud associait la sidération du sujet devant le non-sens à la lumière, quand Lacan estimait qu'elle relevait également des ténèbres, non pas face à l'émergence du non-sens, mais en tant que la stupeur émerge du fait d'une action qui comporte une présence massive de jouissance de l'autre.

stupeur qui met la subjectivité à distance. Pourtant, la sidération est généralement figurée par Méduse, qui provoque l'*inaction* des hommes qui la *regardent*, et le désir ne se retrouve quant à lui que dans un deuxième temps et à la condition de s'arracher à la *fascination*<sup>614</sup>. Il y a ici une contradiction entre le regard passif et non désirant de la sidération, et l'expression sonore et désirante de l'improvisation musicale. Il est impossible de chanter la bouche bée. Mais, encore une fois, cette contradiction semble naître d'une forme de *vidéocentrisme* qui atteindrait jusqu'à la définition même du désir. La sidération par l'image provoque l'inaction à cause d'une identification absolue entre le regard et l'objet. Le sujet disparaît en se désincarnant, il est incapable d'agir car il n'est plus dans son corps : il s'est fait happé par l'objet scopique qui l'attirait. À l'inverse, la sidération auditive *incorpore* l'objet au sujet, qui se noie lui-même dans une absence de volonté. Le sujet ne sort plus de son corps pour se fondre dans l'objet, mais assimile l'objet à son propre corps. Cette assimilation n'empêche pas l'activité, au contraire : l'obéissance propre à l'audition nous met en mouvement, elle nous anime et nous *é-meut*<sup>615</sup>. L'incorporation, ici opposée à la désincarnation, désigne d'ailleurs pour Freud la première identification du stade oral, le « point inaugural du surgissement de la structure inconsciente » pour Lacan<sup>616</sup>. Si l'on reprend l'idée d'un *stade aurale*<sup>617</sup>, ce ne serait plus le lait maternel que l'enfant commence par incorporer, mais le son d'alentour, et en particulier la voix de sa mère. Ainsi, la pulsion aurale tendrait effectivement vers la sidération auditive<sup>618</sup>, qui permet d'éprouver son désir en tant qu'origine en devenir. L'improvisateur, par l'effort qui consiste à s'habituer à ne pas connaître, espère cette sidération afin de se désencombrer de significations distancées et inhibitrices, afin d'accéder à une justesse du geste. La surprise qui méduse les significations permet d'éprouver le sens dans une continuité du geste improvisé.

---

LACAN (1962), p. 291-313.

<sup>614</sup>QUIGNARD (1993), p. 55-92. *Fascinus*, pour les romains, désignait le sexe masculin. « La sidération vient de *sidera*, les constellations d'étoiles qui n'apparaissent que pendant un moment de l'année et provoquent l'inaction des hommes qui les regardent. Le « désir », lui, vient de *desiderium*, la « désidération », le moment où les constellations disparaissent, moment qui coïncide avec le printemps : alors, les hommes s'arrachent à la sidération, échappent à la fascination des étoiles et retrouvent un désir « désidéré », actif, capable de les pousser à chasser. » COSTE (2014), [en ligne].

<sup>615</sup>Dans les deux cas, elle est socialement dangereuse. Ce n'est pas un hasard si elle fût liée aux totalitarismes (Quignard montre le lien entre la musique et l'obéissance au régime nazi, et estime également que « la sidération de l'audition donne à la mort » QUIGNARD (1996), p. 220.)

<sup>616</sup>LACAN (1965), cité par STOIANOFF-NENOFF (2000), p. 126.

<sup>617</sup>Voir chapitre « de la révocation à la pulsion aurale ».

<sup>618</sup>BASCHERA (2011), p. 55-68.

## 51. En équilibre

La musique s'arrête. Le public retient son souffle et se rassemble dans une attente anxieuse. Tous les regards convergent vers le haut du chapiteau, où un funambule se concentre. Un premier pied posé sur le fil, puis le deuxième : un corps surplombe le vide ; quelque chose se passe et passe entre tous. Aucun retour n'est désormais possible. Un genou semble trembler qui lance un frisson dans la salle. Pendant quelques instants, toute une thèse sur l'improvisation repose sur ce fil.

Chaque mouvement a un incident inéluctable sur la suite. La tension sera pleine jusqu'à ce que l'équilibriste atteigne l'autre bout – qui n'est pourtant pas un but : la finalité d'un tel exercice n'est pas de traverser, mais de rester en équilibre. Pour ne pas tomber, l'équilibriste doit mobiliser et concentrer l'ensemble de ses pensées sur sa sensation physique, pour maîtriser ses émotions, son corps surtout, mais autant que sa façon de penser. Une absence, et c'est la chute. La concentration et l'observation de soi sont aussi vives et tendues que chaque muscle, et pourtant, tous ces efforts convergent vers la détente, le calme, la sérénité émotionnelle, psychique et physique. La respiration consciente est primordiale à l'ancrage dans un mouvement serein. La conscience physique – du corps sur lui-même – n'est pas intelligible ; pourtant le corps pense. L'urgence ne permet aucune analyse. L'entendement ne veut qu'affiner la disponibilité à réagir, aiguïser une présence pleine. Pour s'équilibrer, il faut ressentir de l'intérieur du mouvement, dans l'immédiateté du geste en devenir, qui n'est ni seulement un réflexe ni vraiment un acte intentionnel. Le somnambule est un tricheur, puisqu'il rêve. L'équilibriste, lui, agit avec sa conscience qui le disperse et avec laquelle il va devoir composer, s'écouter et se travailler.

Le principe est là. L'équilibriste ne dit rien, seul son geste compte. Mais le spectacle en demande davantage : le numéro de funambule est aussi une énonciation, il raconte quelque chose, il surprend, rebondit et résout ; c'est-à-dire qu'il engage l'identité de son énonciateur dans un espace public. Cette prestation relève aussi, et nécessairement, du politique, elle est un engagement, qui exprime également une façon d'exister dans le monde. L'identité élastique, en tension entre le singulier et le collectif, joue autant, dans cet équilibre, que l'épreuve consciente de l'interpénétration de toute chose, du débordement des limites, et de notre appartenance à une espèce et à un monde commun ; l'anticipation de la présence

s'équilibre avec l'immédiateté d'un geste juste ; le corps, l'entendement et l'émotion se rassemblent et s'équilibrent dans l'expérience de l'instant. L'improvisation musicale sur scène est beaucoup plus périlleuse qu'il n'y paraît.

### 51.1 L'équilibre comme ligne du juste

L'équilibriste représente autant la musique, inéluctable et sidérante mais qui peut, à tout moment, s'effondrer, que l'improvisateur pris dans la complexité infinie de l'équilibrage. Il peut même finalement figurer celui qui cherche à penser l'improvisation, tout comme le fruit de sa réflexion. L'équilibre est le mouvement fondamental que *réfléchit* l'improvisation – le mouvement qu'elle pense et reflète à la fois.

C'est parce que nous nous attachons à comprendre la posture de l'improvisateur sur scène que l'équilibre figure un *mouvement*, car s'il était question de l'expérience de l'auditeur, l'équilibre désignerait au contraire *l'attente* propre à l'expérience esthétique<sup>619</sup>. Celui qui assiste à une improvisation musicale, comme à toute forme d'expression esthétique, se retrouve comme en suspension, dans une sorte de pause généralisée des conditions ordinaires de l'existence : c'est justement en ce qu'elle fait cesser tout mouvement que l'improvisation représente alors une forme d'équilibre. Cet équilibre est précaire, car une reprise du mouvement – une *désidération* – peut à tout moment faire chuter la musique hors de l'attention partagée. Le concept d'attente esthétique désigne précisément cette rupture de la linéarité du temps. Mais l'improvisateur, quant à lui, ne peut pas faire l'expérience de ce flottement ébahi, car il doit pouvoir continuer à improviser : il n'est pas en rupture avec le temps puisqu'il est au contraire au plus près de l'instant qui ne cesse de s'écouler, il est pris dans le torrent de l'urgence. Il est nécessaire, pour pouvoir rester en équilibre, d'anticiper ses mouvements. Si l'attente est partie prenante de son jeu – puisque le moindre projet repose sur une certaine forme d'attente –, elle reste toujours articulée à l'écoute et à l'expression : elle n'est jamais seulement esthétique<sup>620</sup>. Dans ces conditions, l'équilibre représente pour l'improvisateur le mouvement consistant à ne jamais cesser de s'équilibrer, et l'improvisation est alors une représentation de cet équilibre, exprimée par le fait même de rester en équilibre. Si l'idée d'une *justesse* de l'équilibre semble pouvoir épouser cette figure de la suspension, c'est en réalité en tant que son mouvement apparaît ralenti : la justesse

<sup>619</sup>Le concept d'attente esthétique ne concerne d'ailleurs pas seulement le domaine musical.

<sup>620</sup>Voir chapitre « l'urgence de la présence ». La nature praxique de l'improvisation entre d'ailleurs en confrontation avec l'idée même d'esthétique.

d'un geste est au rythme du monde, il ne connaît pas l'agitation précipitée du temps de la sociabilité – il est d'ailleurs plus question d'amplitude que de ralentissement, car le rythme du monde est plus large, plus long et non pas plus lent, que celui de la sociabilité (une justesse est vive et ample à la fois). C'est bien parce qu'il est en mouvement que l'équilibriste est capable de s'arrêter sur son fil.

L'attente esthétique qu'éprouve l'auditeur est une manifestation, dans le temps social et dans le temps psychique, du *désir de manque*. L'improvisation tente d'exprimer cette tension de l'existence, qui serait alors figurée par une forme fondamentale de déséquilibre, celle qui nous met en mouvement et nous constitue vivant. L'équilibre définirait ici la limite, une forme d'horizon, de l'expérience musicale. Mais l'improvisateur exprime ce manque en en faisant l'expérience, il se situe hors du processus d'attente esthétique et au plus près du mouvement réel d'un équilibre continu. Dans ces conditions, la figure de l'équilibre ne représente plus un horizon mais bien le cœur même de la tension provoquée par le manque. Et si cette forme d'équilibre est présente en tout moment de l'existence, l'improvisation se caractérise par une prédilection pour cette épreuve, qu'elle exprime avec force : les limites du quotidien sont le centre de l'improvisation.

Il n'est pas question d'une balance à deux termes – l'équilibriste n'oscille pas seulement entre la droite et la gauche – ni même à deux dimensions – l'équilibriste n'oscille pas seulement entre les trois-cent-soixante degrés d'un même plan. Des forces agissent en tout sens : la gravité, un vent tourbillonnant, l'intention, la respiration ; tout ce qui fait bouger agit sur l'équilibre du corps dans l'espace et le temps, que cette force soit endogène ou exogène, et qu'elle déséquilibre ou rééquilibre. Si l'équilibrage représente la force endogène que le funambule mobilise pour s'équilibrer, la justesse d'un équilibre provient justement d'un débordement des limites entre l'exogène et l'endogène, de même qu'il n'est plus possible alors de déterminer ce qui équilibre et ce qui déséquilibre. Un corps peut ne jamais cesser de se rééquilibrer, ou atteindre cet équilibre juste – qui pourrait s'appeler la santé – par lequel le mouvement de son corps est littéralement noyé dans les mouvements du monde. L'immédiateté de cette justesse répond à la réactivité d'un corps limité et divisé, distancié. L'équilibre juste est une façon de nager, l'équilibrage seulement le moyen nécessaire pour ne pas tomber.

L'équilibre est une forme de mouvement, qui ressemble au vent : il existe, toujours et partout, mais il n'apparaît qu'en faisant bouger les feuilles d'un arbre, ou en giflant notre peau. Il faut voir ce qu'il fait bouger pour pouvoir l'appréhender, voir comment il prend forme – de la même manière qu'on n'entre en *contact* avec un concept qu'au travers de ses phénomènes. L'équilibriste n'incarne qu'un équilibre spécifique, à savoir un équilibre postural, c'est-à-dire celui d'un certain rapport à soi. Celui-ci opère à différentes échelles, du geste isolé à l'entièreté de l'existence, et concerne le sujet qui improvise, ou celui qui réfléchit sur l'improvisation. L'équilibre prend aussi différentes formes, comme celles de la musique ou d'un texte, qui sont des objets sans conscience – mais on pourrait tout aussi bien imaginer l'équilibre qui régit, par exemple, la vie d'une forêt, ou le processus de production d'une entreprise. Chaque équilibre est l'articulation des équilibres qu'il contient – par exemple, l'équilibre respiratoire articule notamment un équilibre temporel entre l'apnée, l'expiration et l'inspiration, avec l'équilibre entre le plein et le vide des espaces thoracique ou abdominal –, de même qu'il s'articule lui-même à d'autres équilibres au sein d'un ensemble plus large – l'équilibre respiratoire s'articule notamment à celui de l'entendement, tout deux appartenant à l'équilibre postural.

L'équilibre postural ressemble à la respiration, comme à l'entendement, sur un point précis : la respiration est heureusement involontaire, elle se fait d'elle-même, mais elle peut aussi être maîtrisée ; et il est finalement possible d'observer consciemment sa propre respiration sans la maîtriser pour autant. L'entendement, en tant que forme discursive de la pensée, est un flux qui submerge sans cesse. On est toujours en train de se dire quelque chose.<sup>621</sup> Mais il est possible de diriger ce flux, de le ralentir ou de l'accélérer, de lui refuser tel chemin, de le concentrer ou de lui faire diversion. Enfin, un regard élevé peut permettre d'observer ce flux sans le maîtriser. La justesse d'un équilibre postural s'atteint dans la volonté paradoxale du non-vouloir, qui peut seule permettre de parvenir à l'aisance du somnambule, tout en restant éveillé.

Pourquoi se faire confiance au point de ne plus faire confiance à sa propre volonté ? Il est possible de répondre à cette question en concevant la tension entre la maladie et la santé – ne dit-on pas qu'on *tombe* malade ? – comme une forme d'équilibre appliquée à l'existence : le meilleur moyen de s'équilibrer est d'accentuer la manière dont le corps

---

<sup>621</sup>En cela, l'expression *ne penser à rien* est deux fois vide de sens : le flux de l'entendement est incessant, et la pensée ne s'y résume pas, puisqu'elle est aussi physique et émotionnelle. Pas moins que l'entendement, le corps ne cesse d'ailleurs de *se* travailler.

répond à son propre déséquilibre. Pour se guérir soi-même, il est avant tout question d'éviter de continuer à s'affaiblir, en espérant seulement retrouver son déséquilibre propre – il ne s'agit pas d'ailleurs, pour cela, d'enlever quoi que ce soit de malin, mais de *répartir* différemment. L'équilibre inconscient d'un sujet naît d'un déséquilibre unique et original, qu'il articule à un rééquilibrage qui ne lui est pas moins propre. L'organisme est censé se réguler lui-même, et s'il n'y parvient pas, du moins ses efforts vont-ils nécessairement en ce sens. Le corps referme ses plaies, il *combat* son cancer, et vomit l'indigeste. La volonté est moins fiable que cet autorééquilibrage inconscient ; vouloir guérir doit d'abord consister à vouloir s'aider. La douleur n'est que le symptôme d'un déséquilibre plus profond, crié par le corps comme une alarme – calmer la douleur, aussi vital que ce soit, ne guérit rien, puisque le déséquilibre pathologique qui en est la source reste en l'état.

Dans le temps long de l'existence, l'improvisation peut bien être la thérapie de déséquilibrés. Le plus grand malade n'a pas nécessairement besoin de s'équilibrer pour improviser (les preuves biographiques ne manquent pas), mais il peut avoir besoin d'improviser pour s'équilibrer. De la même manière, l'écriture peut également être vitale à l'existence de l'écrivain. L'écrivain écrit, ou parvient à écrire, surtout ce qu'il a besoin de se dire, c'est-à-dire de formuler ou d'entendre. L'improvisateur, dans le temps court d'une improvisation, joue sur des fils qui sont autant de miroirs de l'existence, et s'équilibre sans cesse en cherchant la justesse de ses actes.

Le désir est la force de la pensée qui travaille en nous, et malgré nous. Il est unique et me distingue, en tant qu'appartenant à une espèce : réel singulier, opposé au pouvoir du collectif, le désir relie au monde, il rappelle l'homme à son animalité. Le désir qui déséquilibre est premier, il met en mouvement ; le désir conséquent<sup>622</sup> est guérisseur. Il n'existe pas de désir pur, ensuite corrompu par la société. En moi, un mouvement qui m'est propre – en tant qu'il porte aussi ma culture – me déséquilibre et me lance dans l'instabilité du réel, il me fait vivant. Un autre mouvement lui répond, lui aussi tout autant singulier que collectif, et qui cherche à me garder en équilibre. Le corps se fait du bien en *répondant*, alors que souvent, c'est seulement en *abandonnant* qu'il se fait du mal. Ces deux mouvements relèvent de la pensée inconsciente ; l'action volontaire sur soi-même s'y superpose.

---

<sup>622</sup>DELEUZE et GUATTARI (1980) parlent de désirs conséquents et antécédents, mais d'une manière bien différente.

Le fait anodin de se cogner involontairement révèle une certaine absence, du moins une présence défaillante. Mais c'est surtout la réaction que suscite un tel déséquilibre qui signifie un certain positionnement dans le monde : face au *faux pas*, certains accuseront une mauvaise organisation de l'espace, l'incapacité du monde à contenir ses mouvements, d'autres y verront le signe d'une certaine lacune dans son rapport à soi<sup>623</sup>. L'un est en confrontation avec la résistance du réel, qu'il veut changer selon son vouloir, l'autre cherche l'équilibre personnel qui lui permettra de mieux habiter ce lieu. L'improvisateur peut vivre la musique comme son espace, en la bousculant pour y construire son *espace vital*<sup>624</sup> ou en se changeant soi-même pour mieux s'y assimiler dans le temps.

## 51.2 Ce que n'est pas l'équilibre

L'équilibre n'est pas l'harmonie, la régularité ou la symétrie. Il n'est pas le Beau, ni une idée de dieu. Il s'oppose au contraire à l'idée de perfection, car l'équilibre n'est pas la stabilité mais la continuité d'un déséquilibre permanent – puisque l'immobilité n'existe pas. Le moindre objet est en mouvement, il s'érode à son rythme, tout comme il va au moins aussi vite que la Terre qui le soutient. Si l'équilibre est une posture, ce n'est pas en tant que positionnement figé et parfait à atteindre, mais comme une articulation mouvante, comme un déséquilibre spécifique entre corps, entendement et émotion. Même l'état est un mouvement<sup>625</sup> : être équilibré, c'est continuer de s'équilibrer, c'est toujours en réaction à un déséquilibre. Si l'existence est un équilibre, c'est parce qu'elle est un enchaînement de déséquilibres qui se compensent suffisamment pour éviter de tomber, la manière, propre à une personne présente, de ne pas s'effondrer. La santé n'est pas un territoire à conquérir, une fois pour toute. Si une maladie est toujours due à un déséquilibre, la santé ne consistera jamais pour autant à ne pas être malade – à ne pas être en déséquilibre. La santé est la capacité à guérir – à s'équilibrer.

L'équilibre n'est pas le compromis. Un équilibre respiratoire, par exemple, est le fruit d'une adaptation du corps à un déséquilibre énergétique qui lui est propre : un tel rééquilibrage n'est pas bon en soi, mais seulement en tant que réponse spécifique à la situation présente

<sup>623</sup>L'un criera : « mais qu'est-ce que ce tabouret fait là ? » ; l'autre remarquera : « je suis vraiment fatigué ».

<sup>624</sup>L'utilisation volontairement provocatrice de cette expression permet de rappeler à quel point ces postures sont politiquement significatives.

<sup>625</sup>KLEIN, JULLIEN (2005), p. 11-32. C'est pour cette raison que nous préférons parler de *devenirs* plutôt que d'*états* de conscience.

de ce corps. L'équilibre n'est pas quelque chose d'équitable. L'existence comme l'improvisation fonctionnent sur ce point comme une respiration : elles ne sont pas équilibrées à quantité égale de paramètres opposés, mais lorsqu'elles répondent avec justesse à un déséquilibre spécifique. Un texte stylistiquement équilibré n'est pas constitué d'autant de langage scientifique que de poésie.

L'équilibre n'est pas une dialectique. D'abord pensée comme mouvement propre à l'entendement et à l'art du dialogue<sup>626</sup>, comme méthode procédant par opposition et dépassement de ces oppositions, la dialectique a ensuite été transposée au réel dans son entier<sup>627</sup>. Mais l'équilibre déborde l'opposition de deux termes. La dialectique, sur le fil de l'expérience, chuterait rapidement à vouloir nommer et dépasser les oppositions : en analysant sa posture comme ne devant pencher ni à gauche ni à droite, le dialecticien tomberait sûrement vers l'avant. L'idée de dialectique présuppose que le monde fonctionne comme l'entendement, sûrement en considérant que la forme discursive de la pensée peut seule saisir son environnement, qui n'existe qu'en tant qu'il est *intelligible*. Pourtant, le corps et ses affects sont également capables d'intelligence, c'est-à-dire d'adaptation écologique. Le concept d'équilibre renverse ce rapport et conçoit l'entendement comme une partie du monde qui, à ce titre, épouse des mouvements similaires à son environnement. L'équilibre est un mouvement physique qui est ensuite transposé à la pensée. La dialectique circonscrit arbitrairement des objets de pensée pour les manipuler dans la logique d'un raisonnement ; elle sait elle-même que son cadre est fictif. Par l'idée d'équilibre, on cesse de feindre que *toute chose est égale par ailleurs*. Sans que l'entendement ne puisse complètement la saisir, l'équilibre s'appréhende dans la multitude.

---

<sup>626</sup>PLATON (2002), p. 331-342.

<sup>627</sup>Pour Marx, et à partir d'Hegel, la dialectique est la science du mouvement général qui entraîne le monde matériel et les hommes. ENGELS (1946), p. 30. Voir aussi ADORNO (2003), p. 160-161. En tant que concepts, le *ShuHari* et le *JoHaKyu* semblent bien relever de la dialectique.

### 51.3 Quels équilibres ?

L'improvisateur face à lui-même dans le jeu musical cherche donc un juste équilibre, celui qui lui ressemble à l'instant, entre une *multitude* de paramètres différents. Son équilibre postural articule d'abord sa pensée physique, ses émotions et son entendement – la création, comme la santé, obligeant à ne rien négliger : on peut ressentir à la lecture, par exemple, la pesanteur d'un raisonnement sans corps<sup>628</sup>. L'improvisation implique nécessairement l'écoute et l'expression par le corps, avec conscience et émotion. Un autre équilibre, non moins primordial, oblige l'improvisateur à ressentir et diriger la posture de son rapport à soi dans sa relation aux autres et au monde : il s'agit pour lui de tracer son propre chemin, souverain et original, dans une tension entre le rayonnement social et une dissolution mondaine. La sociabilité est elle-même un équilibre entre une trop grande distance avec les autres (c'est le cas douloureux du frontalier) et un manque de distance avec les autres (qui équivaut à une perte de la souveraineté). De la même manière, le rapport au monde est un équilibre entre une trop grande distance avec son environnement, qui perdrait le contact avec le présent, spatial et temporel, et un manque de distance avec son environnement, menant à une forme de folie mystique. L'excès de monde se compense par un retour aux relations sociales, et l'excès d'altérité peut s'éviter en gardant un contact avec son environnement. La sociabilité tend à faire perdre le lien au monde, et le rapport à son environnement tend à brouiller le rapport aux autres.

Bien sûr, ces deux équilibres se retrouvent l'un dans l'autre, puisque le rapport au corps, par exemple, implique aussi un rapport aux autres et au monde, ou puisque les médiations du rapport à soi dépendent également de l'équilibre entre corps, entendement et émotion. Et tant d'autres équilibres s'articulent également les uns aux autres : celui de la dynamique<sup>629</sup>, celui entre le geste et le son, la langue et la parole, l'énoncé et le contexte, la connaissance et la découverte, l'équilibre élastique d'une identité tendue entre singularité et appartenance, l'oscillation de la conscience entre observation d'elle-même et concentration, etc. Le phénomène d'improvisation lui-même peut appeler à être équilibré, dans le temps long de l'existence, à une certaine stabilité analytique. Il y a autant d'équilibres que de limites.

---

<sup>628</sup>« Être cul-de-plomb, voilà, par excellence, le péché contre l'esprit ! Seules les pensées que l'on a en marchant valent quelque chose. » NIETZSCHE (1988), p. 199.

<sup>629</sup>Voir annexe n°2.

L'équilibre d'une posture présente articule sa dynamique temporelle, l'interpénétration spatiale, et le devenir de conscience de sa subjectivité. L'équilibriste sur son fil maîtrise le rythme de sa traversée, il sait ralentir ou accélérer au bon moment ; il ressent également la brise qui le fait légèrement balancer, et les attentes du public qu'il choisit d'ignorer, ou à qui il s'adresse ; le funambule sait enfin se concentrer et s'observer agir, il dirige son attention ou l'oublie dans l'immédiateté du geste. Quand on est malade, il faut savoir s'écouter pour guérir, c'est-à-dire se reposer à temps ; mais il est également nécessaire de savoir se faire violence pour sortir d'une convalescence entretenant l'affaiblissement. Cet équilibre postural concerne également l'alimentation, au sens le plus large, tout comme l'activité sociale ou le rapport à son environnement sonore. L'improvisateur sur scène s'écoute et se bouscule de la même manière. Cet équilibre est fondamental, puisqu'il concerne autant le devenir de la conscience, dans son lien avec la volonté, que la dynamique propre à un mouvement dans le temps ou la nature des échanges avec son environnement.

La *souveraineté* d'un improvisateur en jeu dépend de la justesse de cet équilibre en tant que relation aux autres : en s'ouvrant à l'échange, le jeu singulier peut s'enrichir des propositions de l'autre, mais à condition d'être soi-même suffisamment solide pour pouvoir continuer de s'affirmer ; si l'influence de l'autre devient invasive, il devient nécessaire pour l'improvisateur de se fermer et de refuser ce qui lui arrive, afin de pouvoir lui-même s'exprimer souverainement de nouveau, c'est-à-dire aussi être capable d'influencer le jeu de l'autre ; bien sûr, l'autocensure permet de freiner cet épanchement, car le musicien doit aussi savoir laisser de l'espace aux autres et réserver son expression.

L'*originalité* d'un improvisateur en jeu dépend de la justesse de cet équilibre en tant que relation au monde : en écoutant le monde alentour comme celui qui est en soi, le jeu singulier s'inscrit dans la spécificité de son *hic et nunc* ; afin d'éviter de s'y noyer et parce que le son peut porter à insister au-delà de la justesse, l'improvisateur peut s'éveiller dans le refus, afin de pouvoir exprimer son originalité dans le monde, et de créer un impact sur son environnement ; mais le musicien se doit aussi de se réfréner, dans le respect et la préservation de ce qui a lieu, en laissant son expression musicale devenir d'elle-même. L'authenticité se fonde sur l'écoute du monde qui est en soi, et son expression est un équilibre entre le geste volontaire et une posture cherchant à *laisser-être*. La volonté

caractérise le sujet et son identité symbolique ; dans un mouvement trophotropique<sup>630</sup>, l'improvisateur en quête de l'expérience réelle de son désir va vouloir laisser-être, jusqu'à se découvrir en se dissolvant dans le monde. Mais l'équilibre, et l'improvisation, ne consistent pas seulement à s'adapter, il s'agit aussi parfois de savoir s'imposer : c'est ce que réalise le mouvement ergotropique qui, en refusant de seulement laisser-être, libèrera la volonté de l'improvisateur. La volonté est liée à l'effort et à la tension<sup>631</sup>, comme la détente et le repos sont une façon de laisser-être.

La *présence* d'un improvisateur en jeu dépend de la justesse de cet équilibre en tant que devenir de la conscience<sup>632</sup> : l'observation de soi est un mouvement centripète nécessaire à la singularité du jeu improvisé et à la qualité de la présence, mais qui appelle à la concentration pour éviter la dispersion du flux de l'entendement ; le mouvement centrifuge de la concentration, quant à lui, a besoin d'une observation attentive afin de ne pas sombrer dans le somnambulisme, dans un automatisme somnolent. Il peut paraître paradoxal d'associer la dispersion à l'engourdissement, et la somnolence à la dépense d'énergie, à moins de considérer le lieu de leur articulation : qu'il s'agisse d'effort physique, de tension affective ou de volonté de l'entendement, la dépense d'énergie mène à la fatigue, elle appelle au repos, alors que la régénération finit par engourdir, elle appelle la vivacité au secours de sa torpeur.

La *sérénité* d'un improvisateur en jeu dépend de la justesse de cet équilibre en tant que dynamique : dans l'urgence propre à la sociabilité de l'improvisation musicale, le jeu singulier doit pouvoir ralentir pour se rendre disponible et s'accorder au rythme du monde, plus large et d'une apparence plus lente ; mais l'improvisateur ne peut pas non plus se laisser engourdir, il doit savoir quand ne plus ralentir, jusqu'à la fulgurance d'une accélération ; la patience permet ensuite de limiter cette dépense et de s'orienter à nouveau vers un ralentissement croissant. Cet équilibre dynamique rejoint le mouvement des rythmes mondains : le printemps, par exemple, est le passage d'un ralentissement décroissant à une accélération croissante, il aboutit à l'ouverture sur la sociabilité, au

---

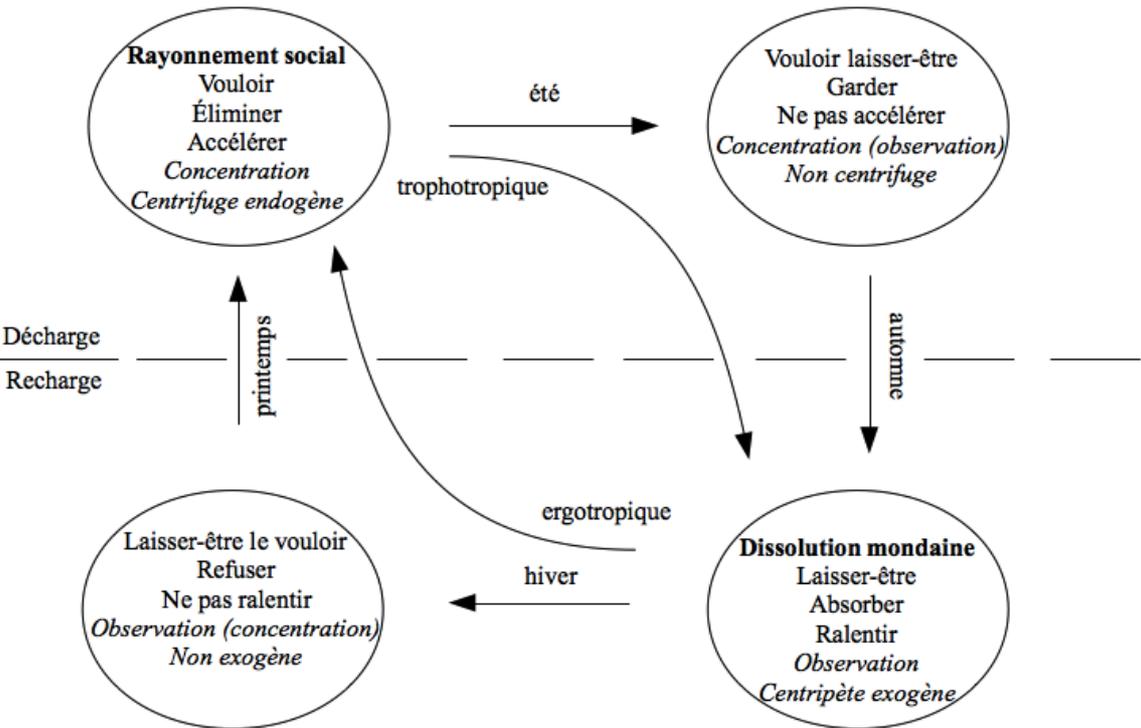
<sup>630</sup>Ce qui est *ergotrope* est ce qui prépare à l'action, ce qui est susceptible de s'habituer aux changements de rythme et à l'urgence ; ce qui est *trophotrope* est relatif aux fonctions de nutrition, dans la restauration de l'énergie. Le trophotropisme, par exemple, peut désigner la réaction d'orientation de la plante vers les éléments nutritifs.

<sup>631</sup>Il existe également un déséquilibre de force entre *l'effort* d'absorption et le *relâchement* de l'élimination. On naît sur une inspiration et on meurt en expirant.

<sup>632</sup>C'est-à-dire qu'il n'est question ici ni du sommeil, ni de la veille généralisée, sujets d'une autre forme d'équilibre entre sommeil, sommeil paradoxal, veille restreinte et veille paradoxale, ou entre absence, présence, immédiateté et plénitude.

rayonnement centrifuge. S'il est ici question d'une succession dans le temps, cet équilibre opère également dans la simultanéité de chaque instant. La pratique de la méditation prouve, par exemple, qu'il est possible d'être à la fois somnolent et dispersé<sup>633</sup>. De même, il faut imaginer que les équilibres propres à la souveraineté, à l'originalité et à l'authenticité, à la présence, et à la sérénité s'équilibrent également entre eux : par exemple, la conscience a ses rythmes et les changements de dynamique peuvent être volontaires comme seulement observés, ou encore, l'improvisateur peut suivre un *autre* musicien dans le rapport au monde que ce dernier semble éprouver.

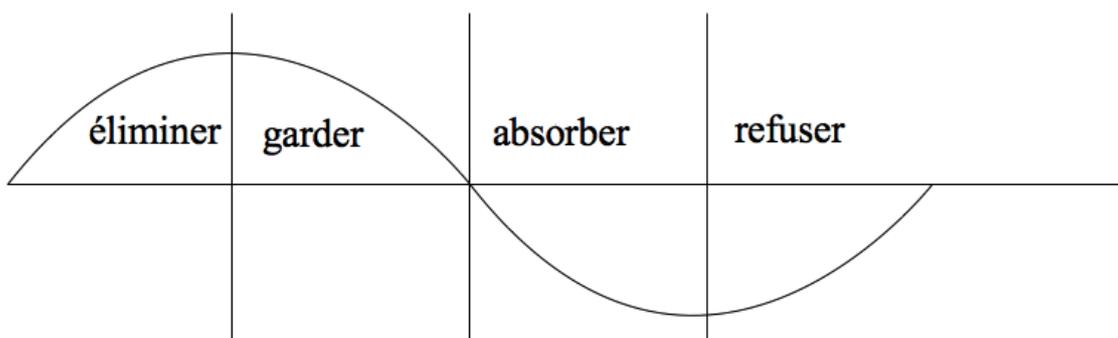
Figure 9. Fondements de l'équilibre



<sup>633</sup>RICARD (2008), p. 63

Il est également possible de figurer cet équilibre de la manière suivante<sup>634</sup> :

Figure 10. Fondements de l'équilibre 2



L'équilibre s'atteint dans les passages entre ces quatre pôles : de l'absorption au refus, on résiste à une invasion, on se protège ; du refus à l'élimination, on réagit à une introversion excessive, on s'ouvre en donnant ; quand le don se transforme en excrétion, l'équilibre consiste à conserver ce qui se répand excessivement ; et passer du refus de donner au désir d'absorber, c'est répondre à une certaine crispation, et s'ouvrir en accueillant. Bien sûr, la réalité à laquelle peut renvoyer cette schématisation n'est pas à sens unique : il est des mouvements qui se comprennent dans le sens inverse aux saisons. De même, elle peut figurer une forme de tension, inscrite dans la simultanéité. Rappelons-le : il s'agit d'un outil de compréhension qu'il s'agit de tordre, de pratiquer dans toutes les directions.

La nutrition représente sûrement l'exemple le plus prosaïque d'un tel équilibre : *absorber* est alors synonyme de *manger*, ce qui montre bien en quoi chaque pôle de cette schématisation est déjà en lui-même un équilibre complexe, puisque tout le domaine de l'équilibre alimentaire ne désigne usuellement que ce qui est ingéré. *Refuser* consiste à cesser de s'alimenter, à s'estimer rassasié – ce mouvement est vital, puisqu'il permet d'éviter la boulimie. Si *éliminer* concerne le côté tabou de notre rapport à l'alimentation<sup>635</sup>, la

<sup>634</sup>Voir chapitre « les rythmes mondains ».

<sup>635</sup>L'idée de catharsis renvoie bien à ce plaisir de la purge.

psychanalyse a déjà montré combien il pouvait être déterminant dans notre relation au monde. Enfin, *garder* désigne autant la rétention qui permet à l'organisme de cesser d'expulser, que le principe même de digestion. Les deux extrêmes de ce processus essentiel sont la constipation et l'anorexie, qui n'est pas seulement une perte d'appétit mais également l'incapacité à conserver les aliments que l'on ingère. L'équilibre nutritionnel concerne d'abord l'improvisation musicale parce qu'il influence directement le corps de l'improvisateur, au premier plan de son jeu<sup>636</sup>. Mais il est également possible de comprendre ces échanges entre soi et le monde de façon plus symbolique : *absorber* pourrait alors être synonyme d'*écouter*. Étant donné que les sons entendus façonnent notre imaginaire, il est compréhensible qu'un improvisateur puisse vouloir protéger son oreille, c'est-à-dire *refuser* l'influence d'une musique. Dans ce contexte, *éliminer* désignerait le fait de s'exprimer, de créer<sup>637</sup>. Et il est enfin essentiel que cette expression se réserve parfois, qu'elle évite de se répandre sans retenue : ne pas assez *garder* est peut-être l'un des égarements de l'improvisateur les plus fréquents – c'est pourtant là que son exhibitionnisme peut devenir vraiment embarrassant. Cette forme d'équilibre se retrouve autant dans un temps long, pendant lequel l'improvisateur se forge une culture musicale et apprend à s'exprimer, que dans le temps court d'une improvisation sur scène : le jeu musical est en lui-même un équilibre entre l'écoute et l'expression. L'un des moments délicats pour l'improvisateur est d'ailleurs ce passage d'une attention à soi à une écoute de l'autre, ou d'une sensibilité à l'entour à une écoute de soi – de la même manière que les périodes d'intersaisons, particulièrement critiques pour notre corps, séparent et renversent les mouvements de décharge et de recharge<sup>638</sup>.

## 52. Vouloir-vivre

L'improvisation est un désir de santé en tant qu'équilibre juste, un vouloir-vivre. Elle appelle le corps à s'écouter, elle veut le laisser se guérir, au-delà de l'angoisse et de la peur propres à l'existence – c'est que l'existence n'est pas encore la vie, et il est complètement

---

<sup>636</sup>N'importe quel musicien (et bien sûr aussi au-delà de la musique) sait combien cette relation est importante. C'est en connaissance de cause qu'on devrait choisir d'improviser dans le gras, ou de penser léger – John Cage, par exemple, était particulièrement sensible à cet équilibre.

<sup>637</sup>En cela, et de façon tout à fait sérieuse, l'improvisation pour le musicien est tout autant un don, ou la perte d'une partie de son corps, que les excréments pour l'enfant.

<sup>638</sup>L'hiver peut se concevoir comme une période d'introversión, pendant laquelle l'improvisateur s'écoute de nouveau, ou comme ce moment où l'improvisateur cesse de partout s'exprimer pour mieux écouter son environnement.

envisageable de ne jamais parvenir à vivre. L'improvisateur en jeu cherche à atteindre la justesse d'un équilibre propre à sa situation, à transgresser le manque de l'improvisation formelle en une certaine plénitude, de la même manière qu'un malade de l'existence espère une guérison par la vie. L'improvisation, au plus fort de ce qu'elle peut recouvrer, est une façon d'être au monde. Elle n'est pas seulement une pratique esthétique particulière, ni même un mode d'action fondamental, mais bien une posture globale, idéologique et politique non moins que sensible et intime, une modalité de l'existence qui veut tromper l'ennui, qui ressent une urgence à vivre. L'improvisateur n'a plus de temps à perdre, il veut la joie<sup>639</sup> de la présence, la souveraineté solide d'une existence qui refuse à se suffire d'exister, et préfère écouter ce désir d'embrasser le monde dans toute son entièreté.

L'improvisation est aussi un savoir-être, qui permet d'orienter effectivement son existence selon cette volonté fondamentale. L'instinct n'est pas de vie mais de survie, qui justement éloigne des risques d'un désir brûlant. Il est donc nécessaire de *travailler* sa disponibilité à la joie<sup>640</sup>, comme on fait un effort pour *conquérir*<sup>641</sup> sa liberté. Un improvisateur prépare, en amont, ses dispositions à improviser, de même qu'il s'est entraîné à rester toujours disponible à l'irruption d'une improvisation réelle. Le savoir-être de l'improvisation est une posture imprudente, qui préfère en toutes circonstances le risque à la peur. Si l'existence prend fin avec la mort, qui constitue son irréductible limite, la vie s'oppose fondamentalement à la peur. Le savoir-être d'un vouloir-vivre est avant tout une négation de la peur – et non pas son affrontement<sup>642</sup>.

Le but de la vie<sup>643</sup> ne peut être autre chose que la vie elle-même : la *raison* fondamentale de son existence est peut-être seulement la perpétuation de son existence. La vie s'accepte globalement : rejeter un de ses aspects revient à ruiner l'ensemble, l'envisager à partir de la négation d'autre chose empêche toute émancipation de l'existence. Elle est donc radicalement positive, dans le sens où il n'est pas possible de connaître la vie sans en être comblé. Tout y est affirmation de l'ensemble, jusqu'à l'acceptation du pire, qui subsiste comme forme de joie. Si le chiffre *un* peut figurer une représentation juste de ce qu'est la

---

<sup>639</sup>La joie telle que Deleuze l'entend, à la suite de Spinoza. DELEUZE (1981), [en ligne].

<sup>640</sup>Si le travail est une condition de la liberté, il lui est, en même temps, fondamentalement opposé. Dans la pratique de la musique, le travail s'oppose d'ailleurs au jeu. Voir chapitre « dresser l'oreille ».

<sup>641</sup>NIETZSCHE (1972), p. 63-65.

<sup>642</sup>Ce n'est donc pas de courage dont il s'agit, bien qu'affirmer une telle posture, dangereuse pour la cohésion de la collectivité, demande certainement un certain courage social.

<sup>643</sup>NIETZSCHE (1989), p. 33-38.

vie<sup>644</sup>, c'est à la condition de ne jamais le transformer en nombre décimal. La vie ne se laisse pas définir, rien de ce qui lui est étranger ne peut la caractériser ; car l'idée de vie est résolument tournée vers elle-même, elle ne se justifie par rien d'autre qu'elle-même. Sa connaissance est son expérience. Elle est une totalité indécomposable, qui perd sa spécificité à l'instant où nous cherchons à la saisir par une de ses parties. Ce sont surtout des pensées religieuses qui ont osé l'affirmation tautologique de sa globalité selon laquelle *la vie affirme la vie* – c'est en cela que l'improvisation, en tant que vouloir-vivre, est une affirmation. Il est tellement délicat de parvenir à considérer l'unité de la vie, sans la soumettre pour autant à une explication religieuse de l'existence ; c'est qu'elle se définit justement comme ce qui ne peut pas être défini, ce qui déborde les significations.

6.521 La solution du problème de la vie, on la perçoit à la disparition de ce problème.

(n'est-ce pas la raison pour laquelle les hommes qui, après avoir longuement douté, ont trouvé la claire vision du sens de la vie, ceux-là n'ont pu dire alors en quoi ce sens consistait<sup>645</sup> ?)

Le sens s'appréhende justement en suspendant le processus de signification. La vie n'est un *problème* qu'en tant qu'elle est distancée : c'est son intelligibilité qui pose problème, jamais son épreuve immédiate. De la même manière, et parce qu'elle représente un vouloir-vivre, l'idée d'improvisation a longtemps été associée à l'ineffable, au mystère ou à la magie, sûrement parce que son *entendement* achoppe sur les limites de la signification. Improviser est un geste finalement assez simple, il suffit de commencer. Ce n'est pas l'expérience d'une improvisation pleine qui est problématique, mais bien la volonté d'en dire le sens.

Celui qui improvise pleinement éprouve le réel de l'existence, c'est-à-dire la vie dans son immédiateté imprévisible. Il fait ainsi l'expérience de la liberté, en ce que la liberté n'est pas la capacité à faire des choix rationnels, mais l'expérience rare d'éprouver son identité réelle ; être libre, c'est être soi-même<sup>646</sup> – ou être en vie. Si certains choix peuvent en effet révéler une identité profonde, la liberté ne saurait s'apparenter à la faculté de juger, car c'est

---

<sup>644</sup>Il renvoie bien sûr à l'unité de toute chose, au monisme, il est la condition de tous les autres chiffres, symbole de la positivité, nombre premier le plus pur puisque deux fois divisibles par lui-même pour résulter de lui-même.

<sup>645</sup>WITTGENSTEIN (2001), p. 112.

<sup>646</sup>Nous ne pouvons aborder ici la question trop capitale de la liberté autrement que comme une ouverture de notre sujet. Rappelons simplement que l'éthique nietzschéenne présentée en introduction (selon laquelle *nous voulons devenir ce que nous sommes*) désigne précisément cette idée de la liberté, de la même manière que Bergson, par exemple, définit la liberté, dans la lignée de Spinoza, comme *l'adhésion à soi-même*. Voir chapitre « une éthique de la justesse ».

l'immédiateté qui constitue la liberté. La raison envisagée comme tribunal assimile les contraintes du réel à l'instruction, et des considérations sociales à son verdict ; un choix ne représente jamais une singularité fondamentale. La liberté dépend plutôt du décrochage de notre vigilance intellectuelle – non pas comme fruit d'un laxisme de l'autocensure, mais au moyen d'un rapport à soi sévèrement exigeant. En ce sens, elle ne s'hérite pas grâce à des droits, mais se prépare minutieusement, sans non plus aucune certitude quant à son jaillissement. Ce qu'on acquiert par les luttes sociales, ou en remettant en cause des carcans musicaux du passé, ce ne sont que les conditions de la liberté<sup>647</sup>, jamais la liberté elle-même. La liberté n'est pas non plus quantifiable car elle est une qualité : seules les conditions de liberté peuvent être, objectivement, plus ou moins favorables.

Si la liberté est spécifiquement le moment où la capacité de choisir est suspendue, elle peut être une expérience douloureuse, ou dévalorisante, car l'identité réelle peut révéler des divergences profondes avec son moi idéal : la constitution imaginaire d'une identité profonde que l'identité symbolique semblait induire peut s'avérer trompeuse au regard de l'identité réelle qui vient de jaillir en liberté. L'onde de choc de cette découverte sera d'autant plus puissante que l'écart entre imaginaire et réel était considérable. Mais la douleur n'est pas antinomique de la joie. Le sentiment de liberté est à la fois euphorique et douloureux, car il est une expérience du manque et de la vérité. Notre drame, qui peut s'éprouver dans la joie, est de ne pas pouvoir se répandre : nous sommes constitués par la limite, limités dans notre constitution.

Alors, l'improvisation devient ce mouvement fondamental qui espère la vie et la santé, cette posture joyeuse qui, dans la justesse du geste, s'émerveille d'exister. Improviser, finalement, c'est seulement exprimer le fait de vouloir être libre.

### 53. Post-scriptum

Rappelons-nous cette femme qui chantait et bondissait dans la ville. L'action ne visait rien d'extérieur à elle-même, elle se justifiait elle-même sans autre but que son jaillissement.

Nous n'étions plus dans les cadres institutionnels d'une reconnaissance musicale, pourtant –

---

<sup>647</sup>Mais les conditions de liberté peuvent aussi s'entendre, dans la spécificité du rapport à soi, comme un équilibre entre dispositions et disponibilité : travailler ses capacités à la liberté sans en jouir est aussi vain que se suffire d'une jouissance incapable. La surprise apparaît sur un chemin.

et peut-être même justement pour cela – nous voyions se déployer devant nous l'improvisation la plus motivée, une intime irruption de légèreté, sincère et légitime. L'improvisation s'impose comme une nécessité qui n'a que faire des convenances comme de leurs transgressions. Que s'est-il passé de si particulier pour que nous puissions affirmer la présence ici de l'improvisation dont nous avons voulu parler ?

Il y a d'abord ce premier bond. Conscient et motivé, il ne semblait pas *calculé*, anticipé pour autant. La peur ne fut pas bravée par le raisonnement, mais absente, libérant les possibilités d'un commencement. L'action s'ancrait dans le réel, elle jouait *avec* lui et non dans une confrontation entre le vouloir d'un désir et ce qui lui résiste. Elle ne fuyait pas plus qu'elle ne revendiquait, les yeux grand ouverts sur l'imprévu, disponible au temps qui a lieu. Un rapport à soi est avant tout un rapport au temps qui, s'il reste insaisissable, n'en est pas moins descriptible. Loin de l'urgence du spectacle, qui n'est que l'accélération d'un temps social, découpé et mis en espace, cette idée d'improvisation est prise dans un flux insécable, dans une conscience du présent qui n'a ni regret ni espoir. Dans un tel déroulement, ressenti sans panique, c'est désormais l'espace qui est mis à l'épreuve du temps. L'objet le plus figé acquiert alors le dynamisme propre au réel, il n'est plus autre chose que changeant, à son rythme. L'objet le plus isolé se retrouve pris dans une globalité, relié à tout ce qui l'entoure et débordant ce qui le limite. L'espace vide qui semble séparer les choses devient un seul grand mouvement continu, qui arrache, en les assimilant, les objets à leur solidité sédentaire. Avec une telle expérience du temps, l'espace est aussi les choses, et se répand.

N'est-ce pas à ce seul moment que l'improvisation consiste effectivement à *ne pas voir à l'avance*, quand l'anticipation ou les projections sont prises dans la radicalité d'un présent irréductible ? Ce premier bond est improvisé parce qu'il arrive, sans autre forme de procès. Il est un événement. Il n'est pas la réalisation d'un plan antérieur, ni le moyen de viser un idéal. Celle qui s'est mise à bondir s'est *surprise* à bondir.

Puis, il y a la répétition, l'insistance. Une peur refaisant surface peut avorter une telle pulsion, mais sans elle et avec une curiosité amusée, avec une naïveté toute scientifique, on se laisse bondir et réagir, on voit ce bras qui se lève pour se lever, on ressent ce son de soi se former et s'entendre. Laisser-être, ce n'est pas cesser de se regarder vivre. Il s'agit plutôt d'une certaine acceptation de ce qui a lieu, en moi et malgré moi. Pour parvenir à insister dans un environnement social normatif, il ne suffit pas d'être autonome : c'est par la

souveraineté qu'il est possible de frôler une expérience de liberté, quand le ressenti de ce que l'autre dégage n'entrave plus la continuité d'une expérience propre. Sans refouler ma sensibilité pour autant, la conscience de ce qui n'est pas moi alimente moins ce qui me change intérieurement que ce que je veux changer alentour. Il s'agit ici de s'assumer en train de faire, et non plus seulement de vouloir assumer ce qu'on projette de faire. Pour insister avec justesse, il est nécessaire de savoir se faire confiance au-delà de toute construction, comme si on ne cessait de toujours commencer. L'improvisation comporte toujours le risque de trop insister. Interrompre un mouvement peut s'avérer aussi délicat que l'entamer. La fin d'une improvisation n'est pas un point final dévoilant le sens d'un ensemble enfin délimité, elle est encore un commencement qui ne clôt rien mais continue. Un événement, en lui-même, ne dure pas. La durée n'est pensable que parce qu'elle finit par s'arrêter.

## Annexe n°1 : exemple d'analyse d'improvisation

L'extrait analysé est accessible sur : <https://soundcloud.com/tristan-ikor>  
sous le titre « Gristan pour analyse ».

Est-il possible de déceler, dans le jeu improvisé même, des significations tangibles ? Peut-on prétendre analyser une improvisation au plus près de son geste, et sans la réduire à son contenu musical ? C'est ce à quoi tentait de répondre l'analyse suivante, à partir des outils développés par la sémiotique existentielle d'Eero Tarasti. Les conclusions d'une telle étude nous laisse perplexe. Il semble bien difficile, en conséquence, d'atteindre les significations du geste improvisé par une analyse musicale, étant donné qu'il aurait été complètement possible de soutenir une interprétation opposée à celle-ci. Le domaine de l'analyse musical ne semble pas répondre pas aux exigences de l'improvisation, surtout en ce qui concerne la primauté du geste, et l'ancrage dans une situation – à moins, mais cela resterait à mettre en place, de chercher encore de nouvelles méthodes (voir les actes du colloque international « Comment analyser l'improvisation », organisé par la Société Française d'Analyse Musicale, en partenariat avec l'IRCAM et l'Université de Strasbourg, et ayant eu lieu les 12 et 13 février 2010 à Paris).

L'extrait analysé provient d'une démarche quelque peu expérimentale : conscients du paradoxe à enregistrer l'improvisation, nous avons tenté d'y pallier en élargissant le temps de jeu, et avec, à disposition, le plus d'instruments possibles. Ce n'est qu'a posteriori que nous avons *composé* un album à partir de cette longue séquence improvisée. La situation d'improvisation était donc la suivante : janvier 2009, deux musiciens, dans le studio d'enregistrement du CNSMDP (Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris) qui sert aux effectifs les plus importants – c'est-à-dire qui est capable d'accueillir un orchestre symphonique –, ayant accès à une véritable forêt d'instruments (timbales, piano, batterie, cor, harpe, orgues, contrebasse, vibraphone...), et jusqu'aux plus rares (clavecin,

tubax, cloches tubulaires, célesta...), enfermés pendant 12 heures sans interrompre l'enregistrement.

Ce que je me propose d'analyser ici est donc un extrait de 3 minutes extirpées d'une improvisation qui dura une nuit entière. Avant même de commencer l'analyse, des problèmes se dressent. D'abord, il s'agit ici d'une des séquences les plus *langagières* de notre improvisation, c'est-à-dire qui empruntent ostensiblement un genre connu. Il s'avérerait bien plus difficile d'analyser un passage plus *libre*, moins idiomatique, quand bien même il serait plus représentatif de la globalité de l'esthétique de notre duo. De plus, évidemment, segmenter ainsi une improvisation la décontextualise complètement, et nous prive du sens global de l'énonciation, voire de l'énoncé même. Afin de minimiser cela, j'ai tout de même accolé à ce passage un bref extrait des séquences précédente et suivante (l'extrait analysé commence à 0:23 et s'achève à 3:21.) Un troisième problème réside bien sûr dans la restitution écrite (l'enregistrement) d'un instant qui prend justement son sens dans l'auralité – ce que contrecarrait la décision de s'auto-analyser, la mémoire du jeu ne cessant d'influencer l'analyste. Enfin, nous sommes deux, et nous communiquons. La signification de la communication entre musiciens est ici éludée, comme si nous n'étions qu'un.

## A) L'ÉNONCÉ

L'énoncé peut ici se découper temporellement en trois séquences, mais tout d'abord thématiquement en deux isotopies. Lors de sa première apparition, l'isotopie 1 (*bravo!*) se caractérise par sa relative simplicité figurative : style proche du calypso-jazz, grille harmonique courte, accords simples, tonalité majeur, dialogue piano/sax sans thème, lyrisme mélodique, mètre typique (2/4), temps forts appuyés, importance des accents rythmiques : on est proche de la musique de danse. Sa modalité principale serait *être* – nous préférierions parler ici de *devenir*, mais nous allons rester dans la terminologie de Tarasti, car cette précision appellerait de trop grands détours. Elle dégage des sensations de joie et de générosité, on peut également y déceler une passion pour le jeu ; elle est indubitablement euphorique. Cet extrait peut s'entendre comme une résurgence des calypsos de Sonny Rollins, écoutés pendant mon enfance (anglais : *kaiso*, dérivé de *bravo!*).

La deuxième isotopie (*à bas!*) semble au premier abord son exact opposé : basée sur la destruction, elle est fortement dissonante – mais peut-on même parler de dissonance ici? Il s'agirait peut-être davantage de bruitisme atonal, dans un style free jazz – et arythmique, toujours jouée fortissimo. Elle évoque la colère mais aussi la peur, et indirectement le pouvoir (si le calypso est la danse rebelle et joyeuse, sa destruction est une répression, imposée par une volonté de contrôle.) On peut la considérer comme dysphorique, et comme un *faire*.

Cet extrait peut s'analyser à partir de la relation entre ces deux isotopies, ce qui reviendrait à les considérer comme deux acteurs musicaux. Leur simple alternance se mesure ainsi : être1 de 0:23 à 1:11 ; faire1 jusqu'à 1:20 ; être2 jusqu'à 1:36 ; faire2 jusqu'à 1:52 ; être3 jusqu'à 2:15 ; faire3 jusqu'à 2:30 ; être4 jusqu'à 3:24. D'où on peut déjà observé que cet extrait est dominé par l'*être*. L'exclamation *bravo* peut aussi être utilisée ironiquement en français, comme un reproche ; cela peut correspondre il me semble à l'être2, ironisant l'être1 et modalisé par le faire1. Ici, le recours au free jazz justifie le sentiment facile, l'effusion exagérée d'un lyrisme déprécié. Le faire2 est le refus de cette ambivalence, l'espoir d'une assomption dialectique de la complexité des sentiments. L'apparition d'un non-faire (à 1:41) qui ne sert pas de transition vers un nouvel *être*, qui ne change pas le cours de la narration puisqu'on revient ensuite sur ce même faire2, peut représenter ce début de compromis vécu, ample et puissant, un *bravo à bas* extraverti et euphorique. Dans la même veine, on remarque un non-être (à 1:56), qui mène d'ailleurs au climax de cet extrait (2:02). Une fois celui-ci atteint, l'ensemble de cette dynamique se résout enfin ((2:10). Le faire3 apparaît comme une résurgence de la contradiction, comme l'ultime réplique d'un séisme passé, ou les sursauts d'un vaincu agonisant. Enfin, l'être4 peut être un *bravo* de remerciement, de félicitation, calme et serein. Il est tout à fait clair que l'être4 est enfin léger, il respire mieux, détendu ; il n'y a plus d'urgence. La nuance *piano* fait sa première apparition, accompagnée de silences jusque là inexistantes.

Mais il me semble qu'une découpe plus pertinente est possible en prenant en compte la qualité de cette relation entre être et faire. Les modalités montrent comment *être* et *faire* évoluent l'un par rapport à l'autre, ou comment interagissent *bravo!* et *à bas!*. Ce qui nous amènerait à délimiter trois périodes. Dans la première et la dernière période le *faire* est un débrayage, mais dans la deuxième, *faire* et *être* suivent le même discours ; il s'agirait d'un

réembrayage, dans le sens où il prend en compte le débrayage précédent, et s'inscrit dans une continuité.

### 1ère période, de 0:24 à 1:41 : contradiction

0:23 : être<sup>1</sup> (ou *devenir?*), Dasein musical de départ

1:02 : non-être au piano (1:06 pour saxo), actualisation de *à bas!*

1:11 faire<sup>1</sup>, déconstruction, négation du *bravo!* (*à bas bravo!*), débrayage

1:17 non-faire, actualisation ironique de *bravo!*

1:20 être<sup>2</sup> dans une forme cynique, décomplexée (ne pas faire apparaître le non-être), embrayage

1:36 faire<sup>2</sup>, négation de l'ironie et de la contradiction (négation de négation), débrayage

### 2ème période, de 1:41 à 2:10 : assomption

1:41 à 1:43 non-faire, actualisation d'un *bravo à bas!*

1:52 être<sup>3</sup>, affirmation, (faire apparaître l'être), réembrayage dans le fil du discours

1:56 à 2:00 non-être

2:02 climax

### 3ème période, de 2:10 à 3:24 : résolution

2:10 résolution

2:15 faire<sup>3</sup>, négation de l'affirmation (ne pas faire être l'apparaître), débrayage

2:26 non-faire

2:30 être<sup>4</sup>, Dasein musical d'arrivée

Le *savoir* (entendu comme la capacité à produire des informations) est important dans la première phase, où l'on découvre les qualités de chaque isotopie, ainsi que la nature de leurs relations. Il décroît ensuite considérablement au profit des autres modalités.

Durant la première période, le *devoir* (entendu comme les contraintes qu'impose la signification musicale en tant qu'elle est un processus de compréhension) est d'abord prédominant : rester dans le cadre de la première isotopie, délimiter clairement le principe d'ambivalence... Il décroît ensuite au profit du *vouloir* qui caractérise la deuxième période.

Le *vouloir* correspond ici au mouvement de la musique vers un but, soit le crescendo général menant au climax, mais également la tension croissante menant à sa résolution, et enfin la surcharge sonore appelant au repos éthéré de la dernière période.

Enfin, le *pouvoir* (entendu comme la capacité d'un élément à modaliser un autre) est prédominant dans la première période (par exemple, le faire<sup>2</sup> modalise l'être<sup>2</sup>, mais aussi l'être<sup>1</sup>, rétrospectivement), et suffisant dans la deuxième dans le sens où le caractère aéré de la troisième période prend son sens par la surcharge qui la précède (la deuxième période modalise l'être<sup>4</sup>). Pour résumer, le mouvement modal principal de cet extrait est l'évolution d'un devoir-faire à un vouloir-être.

L'ensemble de cet extrait peut donc être considéré comme un *être* : il commence et finit par de la consonnance, le calypso est plus longtemps exploité que sa destruction et, surtout, les phases de déconstruction tendent vers la grille harmonique alors que les cassures sont des irrptions dans le fil du discours musical, des réactions au sujet principal.

Ou :                    Contradiction : l'être se fait battre par le faire  
                             Assomption : l'être s'affirme dans le faire  
                             Résolution : l'être gagne sur le faire

Soit :                    être → faire (ne pas être) / faire+être / être

Pourtant, si on écoute le passage précédent, qui est clairement un *être*, immobile, ce passage dans son ensemble se rapporte davantage à un *faire*. Mais si on écoute le passage suivant, qui est un *faire* affirmé de façon encore plus évidente, de par sa dissonance et ses mouvements, notre extrait peut alors être considéré comme une négation, un non-être. À moins que ce ne soit un *devenir* de transition entre l'*être* précédent et le *faire* suivant ? Les significations diffèrent selon la hauteur du regard.

L'analyse aurait pu encore davantage focaliser son regard et prendre en compte des figures plus discrètes, entrer davantage dans le corps musical. Elle ne considère pas ici systématiquement les notions de temporalité et spatialité intéroceptives et extéroceptives, ni l'actorialité dans son détail ; elle passe également rapidement sur les notions de débrayage et d'embrayage, et laisse de nombreuses questions en suspens. Pour ne prendre qu'un exemple :

peut-on vraiment considérer une isotopie comme un acteur ? Les isotopies ne sont-elles pas plutôt ici les différentes périodes délimitées ? Et quels seraient alors les acteurs de cette séquence ?

## B) L'ÉNONCIATION

L'énonciation est complexe à analyser dans le cadre de l'improvisation, car elle ne repose pas sur l'interprétation de l'intention d'un autre (le compositeur) au travers d'une œuvre fixe, mais sur l'interprétation par l'énonciateur de sa propre intention. Dans une sorte de dialogue immédiat entre Moi et Soi, l'improvisateur se demande sans cesse ce qu'il veut. L'analyste se demande alors à son tour : qu'a-t-il cru vouloir ?

L'identité d'un sujet s'articule entre son identité collective, qui fonde son appartenance (le Soi), et son identité individuelle, qui fonde sa singularité (le Moi). On pourrait dire que l'isotopie *bravo!* correspond à ce que mon corps singulier désire, au Moi, quand l'isotopie *à bas!* appartient au Soi dans le sens où ce sont les valeurs sociales qui choisissent de nier. Mais on pourrait tout aussi bien considérer que le *bravo!* est typiquement un effet du Soi sur le désir du Moi, et que la réaction de ce dernier (*à bas!*) est justement une singularisation. Les deux isotopies constituent une appartenance à des niveaux différents (au milieu du jazz en général pour l'une, à celui plus particulier du free jazz pour la deuxième), et toute appartenance est aussi une singularisation, dans le sens où elle institue une frontière avec ce qu'elle n'est pas (le free jazz n'est pas tout le jazz, le jazz n'est pas toute la musique, etc...) Les deux isotopies constituent également ma singularité, du simple fait que je les ai jouées (elles font partie de mon répertoire intérieur qui me caractérise.) Assurément, la question de l'inconscient ne nous aide pas non plus, puisque l'esprit est hétérogène : il y a du conscient et de l'inconscient dans le Moi comme dans le Soi. Comment trancher ?

L'auto-analyse montre ici encore son utilité : ce style calypso ne nous ressemble pas ; il nous rassemble à l'extérieur, mais je peux affirmer qu'il ne nous caractérise pas en tant qu'improvisateurs (ce que son traitement ironique tente de montrer.) Le Soi est toujours plus fort que le Moi. Vouloir exprimer son Moi demande un effort permanent, qui consiste à éviter cette envie de plaire au plus grand nombre. La différence entre les improvisations en

studio et celles devant un public montre le pouvoir que peut avoir ce Soi. L'enregistrement dont ce passage est extrait a commencé à 21h pour finir le lendemain aux alentours de 6h, quasiment sans pause. L'extrait en question a été joué à aux alentours de 5h. Il est aisément compréhensible que l'effort d'improvisation n'est plus soutenu avec la même vigueur. Ce duo existe depuis 5 ans, ceci est notre premier calypso (alors que le bruitisme, ou le free jazz, est partie intégrante de notre rencontre comme de notre parcours commun.) Tout cela ne permet qu'une supposition, mais le doute subsiste toujours : cette volonté consciente d'être *à bas!* un *bravo!* social est-elle juste, ou n'est-ce qu'une ruse du Soi qui court en moi depuis des années ?

Pour l'analyse, la supposition plausible serait donc celle-ci : un Soi s'impose à l'improvisateur mais les valeurs du Moi le renie. Si le *bravo!* est la danse du Soi, sa répression par le Moi est une autocensure, un pouvoir sur soi.

Dans ce dialogue imaginaire entre le Moi et le Soi, plusieurs notions s'articulent : celle de l'amour, dans un sens très large et en lien avec celle de reconnaissance, la modalité du croire évidemment, et le cynisme qui serait ici typique de cette analyse propre (là où la reconnaissance, le croire et l'amour semblent davantage utilisables pour toute étude sur l'improvisation.)

Concernant le problème de la reconnaissance, il s'agit pour l'improvisateur de reconnaître l'autre qui est en soi (Soi), pour que le Moi puisse exister. Inversement, si l'improvisateur oublie son Moi en se projetant exclusivement en l'autre imaginé, il perd son identité (et le processus de reconnaissance est alors brisé.) On peut rapprocher cela à la modalité générale de l'amour, qui fait apparaître quatre figures typiques complémentaires – en admettant artificiellement que l'amour est exclusif, et que le Moi s'oppose fondamentalement au Soi :

L'amour de Soi – haine de Moi : perte d'identité (qui est aussi une non reconnaissance)

La haine de soi – amour de Moi : non reconnaissance (qui est aussi une perte d'identité)

Le non-amour de Soi – non-haine de Moi : reconnaissance orientée vers Moi

La non-haine de Soi – non-amour de Moi : reconnaissance orientée vers Soi

Le cynisme, tel que Jacques Fontanille le définit, oppose le risible au sensible, et est une forme d'expression du désespoir. L'ironie, qui est une forme complexe de croyance et de

confiance, repose sur ce clivage entre l'ego et son autre. « Le cynisme n'est donc pas seulement l'état de celui qui ne croit en rien, mais le *faire* de celui qui sape la fiducia, un *faire-ne-pas-croire*, une dissuasion désespérée. » FONTANILLE (2014), [en ligne]. Le cynisme fait passer d'une collectivité tyrannique à une multiplicité libérée, en transformant l'individualité soumise en singularité excentrique. Par une oscillation entre le risible et le sensible, le cynisme se caractérise selon son immédiateté (brutalité du style), sa mise en scène, un détachement ou désensibilisation, et enfin à une démoralisation (un scandale.) Le risible et le sensible correspondent aux deux forces de la catégorie véridictoire que sont *être* et *paraître*. Ces différenciations nous permettent de concevoir un rapport complexe entre le Moi et le Soi, où il est possible de faire rire du sensible (*faire-ne-pas-croire*, période 1, qui est le cynisme) comme de rendre sensible le risible (affirmer, ou faire que l'être soit l'apparence/apparition, période 2, qui est l'amour.) Précisons ici que le cynisme ou l'amour concerne autant le Moi que le Soi ; il n'y a pas un amoureux face à un cynique. La croyance est une modalité clef pour comprendre cette relation entre le Moi et le Soi de l'improvisateur, qui peut à son tour apparaître comme la base de la compréhension d'une énonciation improvisée.

On trouve dès lors une correspondance entre le parcours de cette improvisation et les possibilités du *croire* : la première phase cynique est la transformation d'une négation en simple doute, plus nuancé, permettant ensuite une affirmation dans la seconde phase d'amour qui se mue à son tour en simple confiance dans la dernière période (qui représente alors le fait d'admettre.)

Pour résumer, les trois périodes énoncées pourraient donc correspondre aux trois régimes d'énonciation suivants :

### 1ère période : cynisme

Le Soi et le Moi sont en contradiction. Un premier amour de Soi, interprété comme haine de Moi, cède sa place à une haine de Soi, presque un amour de Moi. Schizophrénie de l'improvisateur entre passion du jeu, colère, ironie... L'identité singulière et symbolique (M2) impose le cynisme, dans une rage désespérée, vis-à-vis de ce que propose S2 (un kaiso lyrique et joyeux). Le Moi juge le Soi menteur et le lui fait savoir : ce social n'est pas le mien, il ne caractérise pas ce qu'est mon appartenance. Mais le Soi doute également en

réponse à cet excès du Moi (négation de négation). Il ne croit pas à ce cynisme, il résiste : cette singularisation n'est qu'une réaction de surface, un réflexe de cette volonté de se démarquer, qui ment sur ce que pourrait être l'identité réelle. On passe de nier (faire ne pas être l'apparence/apparition) à douter (ne pas faire être l'apparence/apparition.)

### 2ème période : amour

Le Moi et le Soi semblent en accord sur une expression de soi. Présence pleine de l'improvisateur, basée sur l'assomption d'une dialectique de la complexité des sentiments : joie triste, ou désespoir joyeux, amour réaliste, comme une puissance malgré soi... Le corps affirme un désir singulier qui est reconnu, selon les valeurs partagées, comme pouvant exister avec les autres (M1 peut s'accorder à S1, ce qui veut aussi dire bien sûr que le Moi et le Soi se font préalablement confiance). Il s'agit ici d'une affirmation, qui consiste à faire que l'être soit l'apparence. Il existe également un équilibre entre non-amour de Moi et non-haine de Soi : on est ici dans une reconnaissance orientée vers le Soi. L'ensemble de cet extrait est d'ailleurs dominé par le Soi. La suite démontre cela par opposition : une nouvelle reconnaissance amoureuse, explicitement affirmative, est alors orientée vers le Moi, dans un free jazz décomplexé mais qui s'appuie tout de même très discrètement sur cette grille et son esprit. Sur les mêmes bases musicales, le Moi laisse ici le Soi s'exprimer, alors que le Soi accepte l'expression du Moi dans la suite.

### 3ème période : confiance

Après une négation de l'affirmation, l'énonciateur se contente dès lors d'admettre, de façon moins euphorique. Ce dernier passage est simplement confiant, prouvant après l'avènement de l'amour que le cynisme a bien disparu. C'est grâce à ce passage que les improvisateurs pourront ensuite repartir sur un amour davantage orientée vers le Moi, sans plus de questionnements sur le bien-fondé de cette trame narrative. On ne découvre plus la complexité des sentiments et des luttes internes, on l'accepte, ce qui va ensuite permettre de vivre avec. Ce passage est serein, il représente l'assurance, ou un anti-héroïsme généreux, sans peur ni avarice, une passion du jeu sans crainte.

Le *faire 3* de l'énoncé semble ici contredire ce dernier état. Pourtant, il représente bien cette négation de l'affirmation, comme un doute qui ressurgit malgré tout. Et surtout, il peut être interprété comme une sorte d'écart : il semble correspondre à un réflexe, à une redite, avec

un fort *devoir* compositionnel résurgent et un manque évident de *vouloir*. Sa significativité est donc relativement faible.

Mais si j'ai volontairement évité de considérer ici, du point de vue de l'énonciateur, les modalités de l'*être* et du *faire*, ainsi que celles du *vouloir*, du *pouvoir*, du *savoir* et du *devoir*, c'est pour mieux les traiter dans la dernière partie de cette analyse, consacrée au lien entre l'énoncé et l'énonciation.

### C) L'ÉNONCÉ AVEC L'ÉNONCIATION

C'est maintenant dans la conjonction de l'énoncé et de l'énonciation qu'il s'agit de penser l'analyse. Si le musicien agit, et que la musique *est* (comme dans la première phase), on peut considérer cela comme une composition sur l'instant, qui n'est pas à strictement parler de l'improvisation ; si le musicien agit et que la musique agit également, on est dans une passion du jeu, dans une phase d'improvisation « présente » ; si la musique agit sur un musicien étant, on est dans une phase événementielle où le Soi va s'imposer au Moi : il peut s'agir d'improvisation pouvant apparaître comme « réussie » dans un style donnée, mais qui confine à de l'automatisme, étant donné que si nous laissons la musique agir sur nous, nous risquons de ne créer que de l'entendu ; lorsque la musique et le musicien *sont*, ensemble, l'improvisation est clairement réelle. Nous avons donc ainsi deux illusions d'improvisation : la composition sur l'instant (la plus répandue) et l'inconscient non maîtrisé ; et deux improvisations effectives : une improvisation présente, inscrite dans le symbolique et une improvisation immédiate et réelle. Une telle catégorisation se pense dans la distinction entre acte et événement, et pourrait se résumer ainsi :

Improvisation langagière (S1) : l'énonciateur est mais la musique fait

Composition sur l'instant (S2) : l'énonciateur fait mais la musique est

Improvisation formelle (M2) : énonciateur et musique dans faire

Improvisation réelle (M1) : énonciateur et musique dans être

D'ores et déjà, on peut constater que durant la première et la dernière phase, les négations (non-être ou non-faire) servent de transition (ou de signe de communication entre musiciens, d'appel), alors que dans la seconde, il s'agit d'apparitions momentanées au sein même d'une

période. Dans ce sens, on peut complètement retourner la situation et faire de ce passage un *faire* au milieu duquel un *être* apparaît ; ce qui correspondrait davantage à l'inscription de cet extrait dans l'improvisation globale (ce qui précède cet extrait est indéniablement un *être* que ce passage contredit.) Car, pour l'improvisation, les modalités de l'être et du faire se définissent moins en fonction de tensions musicales que par la relation du musicien à sa musique : s'il agit sur elle, on peut considérer cela comme un *faire*, alors que si elle agit sur lui, l'être semble davantage prédominer.

### 1ère période

L'être musical se fait battre par son faire : être → faire (ne pas être). Le faire du musicien est en lutte : faire → être (ne pas faire). Il s'agit donc d'une phase de disjonction en recherche de conjonction, et le musicien ne saura faire advenir un être à la fois musical et humain qu'en faisant rejoindre la musique au faire du musicien. Le faire finit par prédominer, ce qui peut se résumer ainsi : Dasein1 (isotopie 1) → négation (isotopie2) → dasein2 (isotopie1 ironisée) → affirmation de la négation.

### 2ème période

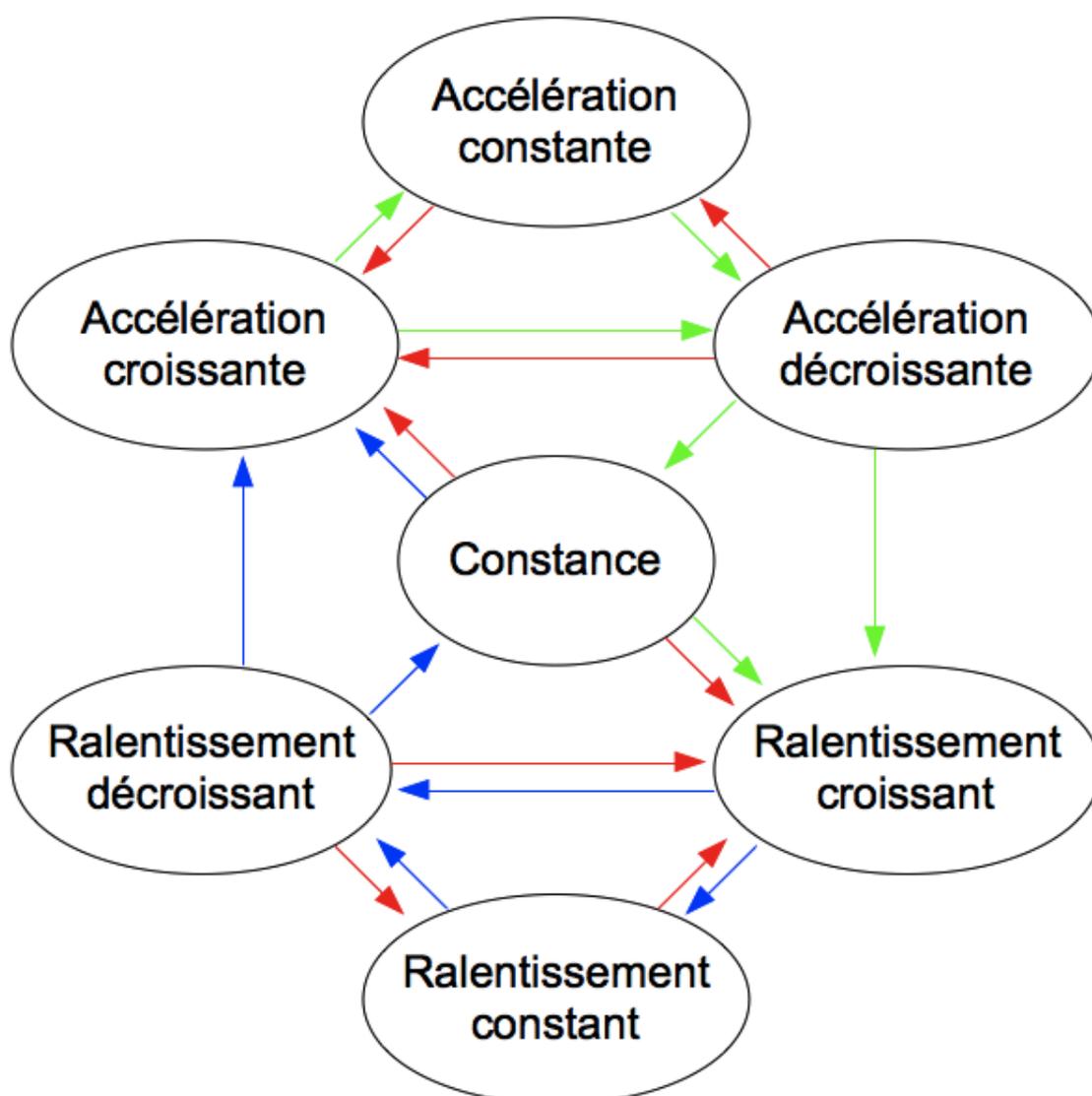
L'être musical s'affirme dans le faire (faire+être), alors que le musicien assume le faire dans son être (faire+être) : il s'agit donc d'une phase de conjonction dialectique d'un être musical et humain affirmé *dans* le faire musical et humain. Cette période pourrait se caractériser comme l'affirmation de la première isotopie dans la deuxième, ou inversement.

### 3ème période

L'être musical gagne sur le faire, puisqu'il y a une prédominance de l'être entendue comme consonance. Le faire d'un musicien à nouveau en lutte prédomine – à condition de considérer le faire comme un acte, car ce passage peut aussi s'entendre comme l'aboutissement d'une tension, comme le repos d'un être entendu comme état. Dans cette nouvelle disjonction, l'être musical reprend le dessus sur le faire musical, mais s'inscrit dans un faire humain. Ce qui peut apparaître sous la forme : résolution → négation de l'affirmation → Dasein 3

## Annexe n°2 : dynamique du rythme

Figure 11. Dynamique du rythme



L'individu oscille entre accélération et ralentissement, qui ont d'ailleurs chacun leurs intensités rythmiques. Si une relative constance est envisageable, il n'est jamais d'arrêt total pour un individu vivant – s'arrêter, c'est mourir. La vie ne cesse de faire agir, ne serait-ce que pour continuer à vivre : l'apnée est une action. Accélérer consiste à faire plus de choses dans le même temps. Le mouvement qui fait passer d'une vitesse à l'autre, entre seulement deux instants, permet de délimiter s'il y a constance (même vitesse), accélération (vitesse croissante) ou ralentissement (vitesse décroissante).

Il est possible de préciser la compréhension d'une telle dynamique, au moins par la comparaison de deux *mouvements*, reliant trois instants – et nous nous suffirons de cette étape tout en sachant, bien sûr, que considérer davantage de termes affine cette caractérisation, par exemple en envisageant la possibilité de ralentir la croissance d'une accélération. Ainsi apparaît, entre un ralentissement croissant, la constance et une accélération croissante, des accélérations et ralentissements décroissants ou constants qui, ensemble, forment un complexe dynamique du rythme. Les changements de dynamique peuvent être continus (les flèches bleues représentent les changements croissants de mouvements, les flèches vertes les changements décroissants de mouvements), ou discontinus : les flèches rouges désignent des changements de direction dynamique (d'une croissance de la vitesse à sa décroissance, ou l'inverse.)

À quoi peut servir une telle schématisation ? En considérant les événements sonores d'une improvisation, elle permet de dessiner la dynamique qui la soutient, c'est-à-dire également l'effort physique que son geste met en œuvre dans la musique. Bien sûr, le geste physique du musicien n'est pas toujours traduit dans l'énoncé musical, de même que le geste n'est pas toujours physique. Le rythme des décisions opérées, plus difficiles à objectiver, caractérise un effort intellectuel. C'est en considérant cela qu'il devient possible d'envisager l'effort que peut demander un ralentissement physique, ou un changement de dynamique. À un niveau plus large, et donc moins précis, cette image de vitesses permet la compréhension particulière d'un rapport à soi existentiel. Il est alors question de rythme de vie. Encore une fois, l'effort se montre indépendant de la seule accélération : par les circonstances, les autres côtoyés ou une certaine disposition personnelle, l'existence peut s'accélérer d'elle-même sans effort ; à l'inverse, vouloir ralentir peut mobiliser un certain effort. La dépense n'est pas plus proportionnelle à l'accélération que le repos au ralentissement. Peut-être le couple

tension/détente est-il apte à épouser, indépendamment de la dynamique, les phénomènes de dépense et de repos ? En tout cas, l'équilibre existentiel amène sans cesse à se positionner dynamiquement : un déséquilibre mental comme physique peut nécessiter de se reposer ou de se dépenser. Et, comme précédemment, deux directions caractérisent ces mouvements : aller vers le repos est tout aussi important que revenir d'un engourdissement qui affaiblit, et se dépenser trouve sa limite dans le fait de se fatiguer. La gestion du sommeil est un exemple frappant, même s'il est bien question de lire ce schéma en imaginant le rapport à soi d'un improvisateur en jeu.

# BIBLIOGRAPHIE

## Ouvrages et articles

- ABOU MRAD, Nidaa. « Le legs musical noté par Şafiy a-d-Dīn al-Urmawī : approche systémique critique et transcription ». *Musurgia*, 2006, vol.13, n°1, Paris, Eska, p. 41-61
- \_. « Ġiyāb mafhūm al-irtijāl al-mūsīqī a-t-taqlīdī ‘an a‘māli mu’tamar 1932 fī dalālātihi t-taqāfiyya » [L’absence du concept d’improvisation musicale au congrès de 1932 en ses significations culturelles]. *Al-Baḥt al-Mūsīqī* [La Recherche Musicale], 2008, vol.7, n°1, Amman, Publications de l’Académie Arabe de Musique, p. 53-86
- \_. « L’isotopie sémantique en tant que révélateur de l’exosémie musicale ». *Musurgia*, 2010, vol.17, n°1, Paris, Eska, p. 5-15
- ABT, Jean-Michel. « Parler : prendre corps ». *Essaim*, 2001, vol.2, n°8, p. 51-69
- ADORNO, Theodor W. *Dialectique négative* [1966]. Traduction du Collège de Philosophie. Paris : Payot, 2003. 544 p.
- ANDEL, Pek Van, BOURCIER, Danièle. *De la sérendipité dans la science, la technique, l’art et le droit : leçons de l’inattendu*. Chambéry : Act Mem, 2008. 298 p.
- ANDRÉ, Christophe. *Méditer, jour après jour*. Paris : L’iconoclaste, 2011. 300 p.
- ANTONIOLI, Manola. *Géophilosophie de Deleuze et Guattari*. Paris: L’Harmattan, 2004. 272 p.
- ANZIEU, Didier. *Le corps de l’œuvre*. Paris : Gallimard, 1981. 384 p.
- ARISTOTE. *Poétique* [1895]. Paris : Le Livre de poche, 1990. 224 p.
- \_. *Les politiques* [1374]. Paris : Flammarion, 1999. 575 p.
- AROM, Simha, FERNANDO, Nathalie, FÜRNISS, Susanne et al. « Typologie des techniques polyphoniques » in NATTIEZ, Jean-Jacques dir. *Musiques, une encyclopédie pour le XXIe siècle (vol.5) : l’unité de la musique*. Arles : Actes Sud, 2007. p. 1088-1109

- AROM, Simha. « L'organisation du temps musical : essai de typologie » in NATTIEZ, Jean-Jacques dir. *Musiques, une encyclopédie pour le XXI<sup>e</sup> siècle (vol.5) : l'unité de la musique*. Arles : Actes Sud, 2007. p. 927-941
- ARON, Raymond. *Dimensions de la conscience historique*. Paris : Plon, 1964. 341 p.
- AUSTIN, John Langshaw. *Quand dire c'est faire*. Traduction : LANE, Gilles. Paris : Seuil, 1970. 202 p.
- BACHIR-LOOPUYT, Talia, CANONNE, Clément, SAINT-GERMIER, Pierre, TURQUIER, Barbara dir. *Tracés n°18 : Improviser. De l'art à l'action*. Lyon : ENS, 2010. 254 p.
- BADIOU, Alain. *Conditions*. Paris : Seuil, 1999. 365 p.  
 \_ . *Le siècle*. Paris : Seuil, 2005. 253 p.
- BAILEY, Derek. *L'improvisation, sa nature et sa pratique dans la musique* [1992]. Traduction : LEMAYRIE, Isabelle. Paris : Outre Mesure, 2004. 158 p.
- BAKOUNINE, Mikhaïl. *La Commune de Paris, et la notion d'État*. Paris : Temps nouveaux, 1899. 23 p.
- BARTHES, Roland. *S/Z*. Paris : Seuil, 1976. 277 p.
- BASCHERA, Marco. « La logique de la sidération auditive ». *Recherches et travaux*, 2011, n°78, p. 55-68
- BATAILLE, Georges. *La souveraineté*. Paris : Lignes, 2012. 292 p.
- BENVENISTE, Émile. *Le vocabulaire des institutions indo-européennes*. Paris : Les éditions de minuit, 1969. 2 vol.
- BERGSON, Henri. *Essai sur les données immédiates de la conscience* [1889]. Paris : PUF, 2003. 180 p.  
 \_ . *La pensée et le mouvant* [1934]. Paris : PUF, 2013. 648 p.
- BERTRAND, Denis, FONTANILLE, Jacques dir. *Figures et régimes sémiotiques de la temporalité*. Paris : PUF, 2006. 488 p.
- BÉTHUNE, Christian. « L'improvisation comme processus d'individuation ». *Études critiques en l'improvisation*, 2009, vol.5, n°1. [en ligne]. Disponible sur : [www.criticalimprov.com/article/view/991](http://www.criticalimprov.com/article/view/991). (Page consultée le 25 juillet 2014).
- BIESENBENDER, Volker. *Plaidoyer pour l'improvisation dans l'apprentissage instrumental*. Traduction : BARRET, Catherine. Fondette : Van de Velde, 2001. 112 p.

- BOISSIÈRE, Anne. « L'expérience de la durée » in BAYLE, Laurent dir. *Musique et temps*. Paris : cité de la musique, 2008. p. 27-38
- BOULEZ, Pierre. *Penser la musique aujourd'hui*. Paris : Gallimard, 1987. 167 p.
- BOUTINET, Jean-Pierre. *Anthropologie du projet*. Paris : PUF, 2012. 464 p.
- BUBLEX, Alain, DURING, Elie. *Le futur n'existe pas : rétrotypes*. Paris : Gallimard, 2014. 64 p.
- BRECHT, Bertold. *Petit organon pour le théâtre* [1949]. Paris : L'Arche, 1997. 116 p.
- CADOZ, Claude. « Le geste, canal de communication homme-machine : la communication instrumentale ». *Sciences informatiques : Interface Homme-Machine*, 1994, vol.13, n°1, p. 31-61
- CAGE, John. *Je n'ai jamais écouté aucun son sans l'aimer : le seul problème avec les sons, c'est la musique*. Présentation, traduction : CHARLES, Daniel. Paris : La main courante, 1998. 34 p.
- \_. *Pour les oiseaux : entretiens avec Daniel Charles*. Paris : L'Herne, 2002. 295 p.
- CAILLOIS, Roger. *L'homme et le sacré* [1950]. Paris : Folio, 1993. 250 p.
- CALVINO, Italo. *Les villes invisibles* [1972]. Paris : Seuil, 1996. 189 p.
- CANONNE, Clément. *L'improvisation collective libre : de l'exigence de coordination à la recherche de points focaux*. Thèse de doctorat en musicologie. Saint-Étienne : Université Jean Monnet, 2010. 394 p.
- CANTO-SPERBER, Monique dir. *Dictionnaire d'éthique et de philosophie morale*. Paris : PUF, 2004. 2080 p.
- CARLES, Philippe, COMOLLI, Jean-Louis. *Free jazz Black Power*. Paris : Gallimard, 2000. 448 p.
- CATERINA, Roberto, BUNT, Leslie. « Musicothérapie » in NATTIEZ, Jean-Jacques dir. *Musiques, une encyclopédie pour le XXIe siècle (vol.2) : les savoirs musicaux*. Arles : Actes Sud, 2004. p. 459-472
- CHALMERS, David. *L'esprit conscient*. Traduction : DUNAND, Stéphane. Paris : Ithaque, 2010. 520 p.

- CHARLES, Daniel. « Son et temps ». *Semiotica*, 1987, vol.66, n°1, p. 171-179
- \_. dir. *Revue d'esthétique n°13/14/15 : John Cage*. Paris : Jean-Michel Place, 1988. 542 p.
- \_. *Le temps de la voix* [1978]. Préface : TARASTI, Eero. Paris : Hermann, 2011. 212 p.
- \_. *La pensée se fait dans la bouche*. Conférence donnée au colloque *Oralités*, Laval, 1992. [en ligne].  
 Disponible sur : <http://home.att.ne.jp/grape/charles/dc.html>. (Page consultée le 4 juillet 2014).
- \_. *Esthétique du silence*. n.d. [en ligne]. Disponible sur : [http://home.att.ne.jp/grape/charles/dc/dc\\_texts/dc-madrid-aesthetics\\_beyond\\_silence.pdf](http://home.att.ne.jp/grape/charles/dc/dc_texts/dc-madrid-aesthetics_beyond_silence.pdf). (Page consultée le 13 août 2014).
- CHARMOILLE, Jean. *La pulsion invoquante : du malentendu au cri*. Reprise de la communication intitulée « l'objet du malentendu » au colloque de Convergencia à Paris le 25 janvier 2003. [en ligne]. Disponible sur : [www.sonecrit.com/texte/html/fr/pulsion-invoquante.php](http://www.sonecrit.com/texte/html/fr/pulsion-invoquante.php). (Page consultée le 12 juillet 2014).
- CHEMILLIER, Marc. « La transcription musicale à l'ère de l'image animée. À propos des recherches sur l'improvisation et l'ordinateur avec le logiciel Omax (Ircam / Cie Lubat) ». *Terrain : voir la musique*, 2009, n°53, p. 66-83
- CLÉMENT, Gisèle. *Des moines aux troubadours (IXe – XIIIe siècle)*. Montpellier : Nouvelles Presses du Languedoc, 2004. 207 p.
- CLÉMENT-SCHNEIDER, Élisabeth. *Économie scripturale des adolescents*. Thèse de doctorat en géographie. Caen : Université Basse-Normandie, 2013. 503 p.
- COLLINS, Nick, McLEAN, Alex, ROHRHUBER, Julian, WARD, Adrian. « Live coding in laptop performance ». *Organised Sound*, 2003, vol.8, n°3, p. 321-329
- COMPAGNON, Antoine. *Généalogie de l'autorité*. Quatrième leçon, Université de Paris IV-Sorbonne, n.d. [en ligne]. Disponible sur : [www.fabula.org/compagnon/auteur4.php](http://www.fabula.org/compagnon/auteur4.php). (Page consultée le 12 juillet 2014).
- CONNOLLY, Peter. « Roland Fischer's Cartography of Ecstatic and Mystical States : a Reappraisal ». *Transpersonal Psychology Review*, vol. 4, n°2, 2000, p. 4-16
- COURTÈS, Joseph. *Nouveaux actes sémiotiques n° 58-59 : L'énonciation comme acte sémiotique*. Avant-propos : FONTANILLE, Jacques. Limoges : PULIM, 1998. 64 p.
- COSTE, Marion. « Entre écriture de biais et écriture biaisée : Méduse ou l'art du détour ». *MuseMedusa*. n.d. [en ligne]. Disponible sur : [http://musemedusa.com/dossier\\_1/coste](http://musemedusa.com/dossier_1/coste). (Page consultée le 28 août 2014).
- CUMMING, Naomi. *The Sonic Self : Musical Subjectivity and Signification*. Bloomington : IU Press, 2000. 370 p.

- DAGERMAN, Stig. *Notre besoin de consolation est impossible à rassasier*. Traduction : BOUQUET, Philippe. Arles : Actes Sud, 1993. 21 p.
- DAMASIO, Alain. *La Horde du contrevent*. Paris : Gallimard, 2007. 700 p.
- DARBELLAY, Étienne. « Libertés dans la musique occidentale savante et écrite » in NATTIEZ, Jean-Jacques dir. *Musiques, une encyclopédie pour le XXI<sup>e</sup> siècle (vol.5) : l'unité de la musique*. Arles : Actes Sud, 2007. p. 577-600
- DARBON, Nicolas. *Les musiques du chaos*. Préface : RISSET, Jean-Claude. Paris : L'Harmattan, 2006. 250 p.
- DAVIDSON, Arnold. « Exercices spirituels, improvisation et perfectionnisme moral : à propos de Sonny Rollins » in LORENZINI, Danièle, REVEL, Ariane dir. *Le travail de la littérature*. Rennes : PUR, 2012. p. 229-242
- DEBORD, Guy. *La société du spectacle* [1967]. Paris : Gallimard, 1996. 208 p.
- DELEUZE, Gilles. *Logique du sens*. Paris : Les éditions de minuit, 1969. 391 p.
- \_. Conférence sur le temps musical. IRCAM, 1978. [en ligne]. Disponible sur : [www.leterrier.net/deleuze/19ircam-78.htm](http://www.leterrier.net/deleuze/19ircam-78.htm). (Page consultée le 15 août 2014).
- \_. Spinoza : cours à Vincennes du 20/01/1981. [en ligne]. Disponible sur : [www.webdeleuze.com/php/texte.php?cle=35&groupe=Spinoza&langue=1](http://www.webdeleuze.com/php/texte.php?cle=35&groupe=Spinoza&langue=1). (Page consultée le 15 août 2014).
- \_. *Le pli : Leibniz et le baroque*. Paris : Les éditions de minuit, 1988. 192 p.
- \_. *Différence et répétition* [1968]. Paris : PUF, 2000. 416 p.
- \_. *Nietzsche* [1965]. Paris : PUF, 2010a. 112 p.
- \_. *Nietzsche et la philosophie* [1962]. Paris : PUF, 2010b. 252 p.
- DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. *L'anti-œdipe : Capitalisme et schizophrénie*. Paris : Les éditions de minuit, 1972. 493 p.
- \_. *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille plateaux*. Paris : Les éditions de minuit, 1980. 645 p.
- DENIS, Jérôme. « Les nouveaux visages de la performativité ». *Études de communication*, 2006, n° 29, p. 8-24
- DERRIDA, Jacques. *La voix et le phénomène*. Paris : PUF, 1967. 128 p.
- \_. *L'écriture et la différence*. Paris : Seuil, 1979. 435 p.
- DESCOMBES, Vincent. « L'inconscient adverbial ». *Critique*, 1984, n° 449, p. 775-796

- DESHIMARU, Taisen. *Zen et vie quotidienne : la pratique de la concentration*. Paris : Albin Michel, 1985. 314 p.
- DETIENNE, Marcel. *Les maîtres de vérité dans la Grèce archaïque*. Paris : Maspero, 1973. 160 p.  
 \_ . *L'invention de la mythologie*. Paris : Gallimard, 1998. 252 p.
- DIDEROT, Denis. *De la poésie dramatique* [1758]. Paris : Larousse, 1991. 138 p.
- DIDIER-WEILL, Alain. *Invocations : Dionysos, Moïse, Saint-Paul et Freud*. Paris : Calmann-Lévy, 1998a. 175 p.  
 \_ . *Les trois temps de la loi : Le commandement sidérant, l'injonction du surmoi et l'invocation musicale*. Paris : Seuil, 1998b. 353 p.  
 \_ . *Lila et la lumière de Vermeer : La psychanalyse à l'école des artistes*. Paris : Denoël, 2003. 165 p.
- DIDIER-WEILL, Alain, STIEGLER, Bernard. « Les nouveaux misérables ». *Insistance*, 2005, n°1, p. 229-232
- DUBOIS, Jean, MITTERAND, Henri, DAUZAT, Albert. *Dictionnaire étymologique et historique du français*. Paris : Larousse, 2007. 893 p.
- DUBOIS, Jean, DUBOIS-CHARNÉ, Françoise. *Éléments de linguistique française : Syntaxe*. Paris : Larousse, 1970. 295 p.
- DUBUFFET, Jean. *Prospectus et tous écrits suivants, tome I*. Paris : Gallimard, 1967. 544 p.
- DUFOUR, Éric, MATHON, Geneviève. « Le rythme musical » in BAYLE, Laurent dir. *Musique et temps*. Paris : cité de la musique, 2008. p. 69-89
- DUMBRILL, Richard J. *The archaeomusicology of the Ancient Near East*. Bloomington : Trafford, 2005. 530 p.
- DURING, Jean. *Le répertoire modèle de la musique iranienne : Radif de tar et de setar de Mirza 'Abdollah*. Téhéran : Soroush, 1991. 312 p.
- ECO, Umberto. *La structure absente : Introduction à la recherche sémiotique*. Paris : Mercure de France, 1972. 448 p.  
 \_ . *La production des signes*. Paris : Le Livre de poche, 1976. 125 p.  
 \_ . *L'œuvre ouverte*. Paris : Seuil, 1979. 314 p.
- ENGELS, Friedrich. *Ludwig Feuerbach et la fin de la philosophie classique allemande* [1890]. Paris : Éditions sociales, 1946. 59 p.

- ERICKSON, Milton H. *L'hypnose thérapeutique : Quatre conférences*. Traduction : FLEISS, Judith. Paris : ESF, 2009. 204 p.
- ERICKSON, Milton H., ROSSI, Ernest. *L'homme de février*. Bruxelles : Satas, 2009. 86 p.
- ESCLAPEZ, Christine. « Notes et brouillons... » in ROUSSELOT, Mathias. *Étude sur l'improvisation musicale : le témoin de l'instant*. Paris : L'Harmattan, 2012. p. 9-18
- FAYE, Jean-Pierre. *Langages totalitaires*. Paris : Hermann, 1972. 771 p.
- FELD, Steven. *Sound and Sentiment : Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression*. Philadelphia : University of Pennsylvania Press, 1982. 312 p.
- FERAND, Ernst Thomas. *Improvisation in Nine Century of Western Music*. Cologne : Volk, 1961. 163 p.
- FINNEGAN, Ruth H. *Literacy and Orality : Studies in the Technology of Communication*. Oxford : Blackwell, 1988. 201 p.
- FONTANILLE, Jacques. *Le cynisme : du sensible au risible*. Université de Limoges, n.d. [en ligne]. Disponible sur : [www.unilim.fr/pages\\_perso/jacques.fontanille/textes-pdf/Acynisme.pdf](http://www.unilim.fr/pages_perso/jacques.fontanille/textes-pdf/Acynisme.pdf). (Page consultée le 16 juillet 2014).
- FOUCAULT, Michel. « L'écriture de soi ». *Corps écrit : L'Autoportrait*, 1983, n°5, p. 3-23  
 \_ . *Les mots et les choses* [1966]. Paris : Gallimard, 1990. 400 p.  
 \_ . « Qu'est-ce qu'un auteur » [1969] in *Dits et écrits I : 1954-1988*. Paris : Gallimard, 1994. p. 818-839  
 \_ . *Histoire de la sexualité I : La volonté de savoir* [1976]. Paris : Gallimard, 2009. 248 p.
- FRÉMIOT, Marcel. *Les Unités Sémiotiques Temporelles : éléments nouveaux d'analyse musicale*. Marseille : MIM, 1996. 96 p.
- FREUD, Sigmund. *Essais de psychanalyse* [1915 à 1923]. Paris : Payot, 1971. 281 p.  
 \_ . *Sur le rêve* [1900]. Paris : Gallimard, 1988. 160 p.  
 \_ . *Cinq leçons sur la psychanalyse, suivi de Contribution à l'histoire du mouvement psychanalytique* [1909 et 1914]. Paris : Payot, 2004. 208 p.  
 \_ . *L'interprétation du rêve* [1900]. Paris : PUF, 2010. 756 p.
- GASS, William H. *Fiction and the Figures of Life*. Boston : Godine, 1970. 304 p.
- GENET, Jean. *Le funambule, avec L'enfant criminel*. Paris : L'Arbalète, 1983. 62 p.

- GERBER, Alain. *Le cas Coltrane*. Marseille : Parenthèses, 2004. 143 p.
- GIANNATTOSIO, Francesco. « Le concept de musique dans une perspective anthropologique et ethnomusicologique » in NATTIEZ, Jean-Jacques dir. *Musiques, une encyclopédie pour le XXI<sup>e</sup> siècle (vol.5) : l'unité de la musique*. Arles : Actes Sud, 2007. p. 392-425.
- GRAMSCI, Antonio. *Cahiers de prison, tome II : cahiers 6 à 9*. Traduction : AYMARD, Monique, FULCHIGNONI, Paolo. Paris : Gallimard, 1983. 720 p.
- GREEN, Anne-Marie. « L'influence de l'espace sur la réception musicale » in NATTIEZ, Jean-Jacques dir. *Musiques, une encyclopédie pour le XXI<sup>e</sup> siècle (vol.5) : l'unité de la musique*. Arles : Actes Sud, 2007. p. 734-750
- GREIMAS, Algirdas Julien. *Sémantique structurale* [1972]. Paris : PUF, 1986. 262 p.
- GREIMAS, Algirdas Julien, COURTÈS, Joseph. *Dictionnaire raisonné de la théorie du langage* [1979]. Paris : Hachette, 1994. 454 p.
- GUATTARI, Félix. *Les trois écologies*. Paris : Galilée, 1989. 72 p.
- GUERRA LISI, Stefania, STEFANI, Gino. *Prenatal styles in the arts and the life*. Rome : Acta Semiotica Fennica, 2006. 150 p.
- HALLÉ, Francis. *Plaidoyer pour l'arbre*. Arles : Actes Sud, 2005. 216 p.
- HADOT, Pierre. « Qu'est-ce que l'éthique ? ». Propos recueillis par LAUGIER, Sandra, DAVIDSON, Arnold. *Cités*, 2001, vol.1, n° 5, p. 129-138
- HATTEN, Robert S. *Musical Meaning in Beethoven : Markedness, Correlation, and Interpretation*. Bloomington : IU Press, 1994. 349 p.
- HEIDEGGER, Martin. *Le principe de raison* [1955]. Traduction : PRÉAU, André. Paris : Gallimard, 1983. 280 p.
- \_. *Être et temps* [1927]. Traduction : VEZIN, François. Paris : Gallimard, 1986. 600 p.
- \_. *Les concepts fondamentaux de la métaphysique : monde-finitude-solitude*. Traduction : PANIS, Daniel. Paris : Gallimard, 1992. 552 p.
- HÉNAULT, Anne. *Le pouvoir comme passion : la théorie du langage et l'épreuve des passions*. Paris : PUF, 1994. 232 p.
- HERRIGEL, Eugen. *Le zen dans l'art chevaleresque du tir à l'arc*. Paris : Dervy, 1983. 131 p.

- HONNETH, Axel. *La lutte pour la reconnaissance*. Paris : Cerf, 2000. 241 p.
- HUNTINGTON, Samuel. *Le choc des civilisations* [1997]. Paris : Odile Jacob, 2007. 402 p.
- HUSSERL, Edmund. *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps* [1905].  
Traduction : DUSSORT, Henry. Paris : PUF, 1964. 207 p.
- IMBERTY, Michel. « la musique et l'inconscient » in NATTIEZ, Jean-Jacques dir. *Musiques, une encyclopédie pour le XXIe siècle (vol.2) : les savoirs musicaux*. Arles : Actes Sud, 2004. p. 390-418
- IMBRIANI, Eugenio. *La scrittura infinita*. Lecce : Besa, 2002. 144 p.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *La musique et l'ineffable* [1961]. Paris : Seuil, 1983. 194 p.
- JAPPE, Anselme. *Guy Debord*. Paris : Denoël, 2001. 276 p.
- JEFFERY, Peter. « la transmission orale et écrite : l'exemple du chant byzantin » in NATTIEZ, Jean-Jacques dir. *Musiques, une encyclopédie pour le XXIe siècle (vol.5) : l'unité de la musique*. Arles : Actes Sud, 2007. p. 550-576
- JULLIEN, François. *La propension des choses*. Paris : Seuil, 2003. 320 p.
- KERNFELD, Barry Kernfeld dir. *The New Grove Dictionary of Jazz*. New-York : St. Martin's Press, 1994.  
1358 p.
- KLEIN, Étienne, BADIOU, Alain, JULLIEN, François et al. *De la limite*. Marseille : Parenthèses, 2005. 209 p.
- KLEIN, Melanie. « À propos de l'identification » in *Envie et gratitude et autres essais*.  
Traduction : SMIRNOFF, Victor. Paris : Gallimard, 1978. p. 143-149
- KRAMER, Jonathan. « Le temps musical » in NATTIEZ, Jean-Jacques dir. *Musiques, une encyclopédie pour le XXIe siècle (vol.2) : les savoirs musicaux*. Arles : Actes Sud, 2004. p. 189-202
- KRISTEVA, Julia. « Problèmes de la structuration du texte » in *Théorie d'ensemble*. Paris : Seuil, 1968. p. 297-316

- LACAN, Jacques. « Kant avec Sade ». *Critique*, 1962, n°191, p. 291-313
- \_. *Le séminaire, livre 3 : Les psychoses*. Paris : Seuil, 1981. 362 p.
- \_. *Le séminaire, livre 7 : L'éthique de la psychanalyse*. Paris : Seuil, 1986. 374 p.
- \_. *Le séminaire, livre 11 : Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. Paris : Seuil, 1990. 312 p.
- \_. *Écrits, tome II*. Paris : Seuil, 1999. 399 p.
- \_. « L'étourdit » in *Autres écrits*. Paris : Seuil, 2001. p. 495-542
- \_. *Le séminaire, livre 10 : L'angoisse*. Paris : Seuil, 2004, 432 p.
- \_. *Le séminaire, livre 23 : Le sinthome*. Paris : Seuil, 2005. 249 p.
- LADRIÈRE, Jean. « Signification et signifiance ». *Synthèse*, 1984, n°59, p. 59-67
- LAMIZET, Bernard. *Les lieux de la communication*. Bruxelles : Mardaga, 1992. 347 p.
- \_. « Penser nos rapports à la technique », in *Information, Communication et Technique, Regard sur la diversité des enjeux*, Actes du 10e Congrès national des sciences de l'information et de la communication, SFSIC, Grenoble, 1996, p. 13-25
- \_. *La médiation culturelle*. Paris : L'Harmattan, 2000. 450 p.
- \_. *Politique et identité*. Lille : P.U.L., 2002. 350 p.
- \_. *Sémiotique de l'événement*. Paris : Hermes, 2006. 314 p.
- \_. « Sémiotique du sacré ». *Essachess : journal for communication studies*, 2011, vol.4, n°8, p. 47-57
- \_. *L'œil qui lit*. Paris : L'Harmattan, 2013. 227 p.
- LANDOSWIKI, Éric. « Le regard élevé » in PARRET, Herman, RUPRECHT Hans-George dir. *Exigences et perspectives de la sémiotique : recueil d'hommages pour Algirdas Julien Greimas*. Amsterdam : Benjamin, 1985. p. 249-255.
- \_. *La société réfléchie : essais de socio-sémiotique*. Paris : Seuil, 1989. 288 p.
- \_. *Présences de l'autre : essais de socio-sémiotique II*. Paris : PUF, 1997. 256 p.
- \_. *Passions sans nom : essais de socio-sémiotique III*. Paris : PUF, 2004. 320 p.
- LANNES, Sylvie. « Le solfège de l'audible : de la pratique au concept » in SAVOURET, Alain. *Introduction à un solfège de l'audible : L'improvisation libre comme outil pratique*. Lyon : Symétrie, 2010. p. 135-144
- LATOURET, Bruno. « Petite philosophie de l'énonciation » in BASSO, Pierluigi, CORRAIN, Lucia dir. *Eloqui de senso. Dialoghi semiotici per Paolo Fabbri*. Milan : Costa & Nolan, 1988. p.71-94
- \_. « Une sociologie sans objet ? Note théorique sur l'interobjectivité ». *Sociologie du travail*, 1994, vol.36, n°4, p. 587-607
- LÉANDRE, Joëlle. *À voix basse : Entretiens avec Franck Médioni*. Paris : MF, 2008. 144 p.
- LEVAILLANT, Denis. *L'improvisation musicale* [1980]. Arles : Actes Sud, 1996. 304 p.

- LÉVI-STRAUSS, Claude. « L'efficacité symbolique » in *Anthropologie structurale, vol.1*. Paris : Plon, 1958. 480 p.
- \_. *Tristes Tropiques* [1955]. Paris : Plon, 1976. 504 p.
- \_. *Le regard éloigné*. Paris : Plon, 1983. 398 p.
- LIÉBERT, Georges. *Nietzsche et la musique*. Paris : PUF, 2000. 288 p.
- LODGE, David. *Un tout petit monde*. Préface : ECO, Umberto. Traduction : COUTURIER, Yvonne, COUTURIER, Maurice. Paris : Payot, 1992. 520 p.
- LORTAT-JACOB, Bernard dir. *L'improvisation dans les musiques de tradition orale*. Louvain : Selaf, 1987. 274 p.
- \_. « Formes et conditions de l'improvisation dans les musiques de tradition orale » in NATTIEZ, Jean-Jacques dir. *Musiques, une encyclopédie pour le XXIe siècle (vol.5) : l'unité de la musique*. Arles : Actes Sud, 2007. p. 669-689
- \_. *La force de l'oralité*. n.d. [en ligne]. Disponible sur son blog : [http://lortajablog.free.fr/index.php?option=com\\_content&task=view&id=84&Itemid=39#appel](http://lortajablog.free.fr/index.php?option=com_content&task=view&id=84&Itemid=39#appel). (Page consultée le 20 juillet 2014).
- LÖNNROT, Elias. *Le Kalevala : Épopée des Finnois*. Traduction : REBOURCET, Gabriel. Paris : Gallimard, 1991. 2 vol.
- LUBAT, Bernard. « C'est par antiphrase que le libéralisme est libéral ». *L'humanité*, 2005. [en ligne]. Disponible sur : [www.humanite.fr/node/334438](http://www.humanite.fr/node/334438). (Page consultée le 20 juillet 2014).
- MABRU, Lothaire. « Ripataoulères et fanfares, destins croisés ». *Cahiers d'ethnomusicologie régionale : Entre l'oral et l'écrit*, 1997, n° 5, p. 84-90
- MACCIOCCHI, Maria-Antonietta. *Pour Gramsci*. Paris : Seuil, 1974. 420 p.
- MACHIAVEL, Nicolas. *Le Prince* [1532]. Paris : Le Livre de poche, 2000. 192 p.
- MAC LUHAN, Marshall. *D'œil à oreille : la nouvelle galaxie*. Traduction : KERCKHOVE, Derrick de. Paris : Denoël, 1977. 202 p.
- MAC NEVIN, Robert dir. *Soundscape, the journal of acoustic ecology : Silence, Noise and the Public Domain*, 2000, vol.1, n°2, 40 p.
- MANIGUET, Thierry. « L'avènement du métronome, gardien du temps musical » in BAYLE, Laurent dir. *Musique et temps*. Paris : cité de la musique, 2008. p. 151-160

- MARTINELLI, Dario. *Zoosemiotics : proposals for a handbook*. Helsinki : ISI, 2006. 297 p.
- \_. « Music, Identity and The Strange Case of Authenticity ». *Lithuanian Musicology*, 2008, n°9, p. 122-130
- \_. *Authenticity, Performance and other double-edged words : Essays on Popular Music*. Helsinki : ISI, 2010. 242 p.
- MAISONNEUVE, Sophie. *L'invention du disque, 1877-1949 : Genèse de l'usage des médias musicaux contemporains*. Paris : Archives contemporaines, 2009. 280 p.
- MARX, Karl. *Contribution à la critique de la philosophie du droit de Hegel* [1843]. Traduction : MOLITOR, Jules. Paris : Allia, 1998. 46 p.
- MEEÛS, Nicolas. « Apologie de la partition ». Version revue (2006) d'un article publié à l'origine dans *Analyse Musicale*, 1991, n°24. [en ligne]. Disponible sur : [www.plm.paris-sorbonne.fr](http://www.plm.paris-sorbonne.fr). (Page consultée le 11 juillet 2014)
- \_. « Polyphonie, harmonie, tonalité » in NATTIEZ, Jean-Jacques dir. *Musiques, une encyclopédie pour le XXIe siècle (vol.2) : les savoirs musicaux*. Arles : Actes Sud, 2004. p. 116-133
- MELTZER, Donald. *Le claustrium : une exploration des phénomènes claustrophobiques*. Paris : Hublot, 1999. 186 p.
- MEYER, Leonard B. *Émotion et signification en musique*. Traduction : DELARUELLE, Catherine. Arles : Actes Sud, 2011. 288 p.
- MICHAUX, Henri. *Poèmes*. Paris : Gallimard, 2012. 96 p.
- \_. *Déplacements, dégagements*. Paris : Gallimard, 2013. 154 p.
- MICHEL, Philippe. « "Giant steps", la liberté gagnée sur / par la contrainte » in COTRO, Vincent dir. *John Coltrane : L'œuvre et son empreinte*. Paris : Outre Mesure, 2011. p. 84-106
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *L'œil et l'esprit* [1960]. Paris : Gallimard, 1985. 108 p.
- MOLINO, Jean. « Fait musical et sémiologie de la musique ». *Musique en jeu*, 1975, n°17, p. 46-49
- \_. « Qu'est-ce que l'oralité musicale » in NATTIEZ, Jean-Jacques dir. *Musiques, une encyclopédie pour le XXIe siècle (vol.5) : l'unité de la musique*. Arles : Actes Sud, 2007. p. 477-527
- MONSENY, José. « Sidération et lumière, sidération et ténèbres ». *L'en-je lacanien*, 2004, vol.2, n°3, p. 93-102
- MONTAIGNE, Michel de. *Les essais* [1580]. Paris : Arléa, 2002. 808 p.
- MORIN, Edgar. *Introduction à la pensée complexe*. Paris : Seuil, 2005. 158 p.

- NATTIEZ, Jean-Jacques. *Musicologie générale et sémiologie*. Paris : Christian Bourgois, 1987. 400 p.
- \_. « Pluralité et diversité du savoir musical » in *Musiques, une encyclopédie pour le XXIe siècle (vol.2) : les savoirs musicaux*. Arles : Actes Sud, 2004. p. 30-34
- NETTL, Bruno. « La notion d'authenticité dans les musiques occidentales et non occidentales » in NATTIEZ, Jean-Jacques dir. *Musiques, une encyclopédie pour le XXIe siècle (vol.5) : l'unité de la musique*. Arles : Actes Sud, 2007. p. 1113-1126
- \_. « Improvisation » in SADIE, Stanley dir. *The new grove dictionary of music and musicians*. Vol.12. Oxford : OUP USA, 2001. p. 94-132
- NICOLAS, François. *Comment la musique peut-elle penser avec la psychanalyse ?* Séminaire Entretemps, Paris, Octobre 2001. [en ligne]. Disponible sur : [www.entretemps.asso.fr/Nicolas/TextesNic/Musicanalyse.html](http://www.entretemps.asso.fr/Nicolas/TextesNic/Musicanalyse.html). (Page consultée le 11 juillet 2014).
- NIETZSCHE, Friedrich. *Ainsi parlait Zarathoustra* [1883]. Traduction : GOLDSCHMIDT, Georges-Arthur. Paris : Le Livre de poche, 1972. 410 p.
- \_. *Généalogie de la morale* [1887]. Traduction : GRATIEN, Jean. Paris : Gallimard, 1985. 212 p.
- \_. *Crépuscule des idoles* [1889]. Paris : Gallimard, 1988. 151 p.
- \_. *Le gai savoir* [1882]. Traduction : KLOSSOWSKI, Pierre. Paris : Gallimard, 1989. 384 p.
- \_. *L'Antéchrist, suivi de Ecce Homo* [1895 et 1888]. Traduction : HÉMERY, Jean-Claude. Paris : Gallimard, 1990. 338 p.
- \_. *Humain, trop humain* [1878]. Traduction : ALBERT, Henri, DESROUSSEAUX, Alexandre Marie. Paris : Le Livre de poche, 1995a. 768 p.
- \_. *La volonté de puissance, Tome I* [1901]. Paris : Gallimard, 1995b. 462 p.
- OIDA, Yoshi. *L'acteur flottant*. Arles : Actes sud, 1992. 228 p.
- \_. *L'acteur invisible*. Arles : Actes sud, 2008a. 192 p.
- \_. *L'acteur rusé*. Arles : Actes sud, 2008b. 144 p.
- ONG, Walter J. *Orality and Literacy : The technologizing of the world*. Londres-New-York : Methuen, 1982. 204 p.
- PALLANDRE, Jean-Léon. « L'écoute comme événement corporel » in SAVOURET, Alain. *Introduction à un solfège de l'audible : L'improvisation libre comme outil pratique*. Lyon : Symétrie, 2010. p. 131-134.
- PEIRCE, Charles Sanders. *The Essential Peirce : Selected Philosophical Writings, vol.2*. Bloomington : IU Press, 1998. 502 p.

- PICARD, François. « Improvisation et composition : une conciliation impensable ? Réciprocités entre écriture et improvisation au XXe siècle » in HERVÉ, Jean-Louis, DENUT, Étienne, DONIN, Nicolas dir. *Conférences et séminaires n°12*, Actes de la journée d'études organisée en Sorbonne par le CRET (Centre de Recherche en Esthétique et Théorie Musicale) et l'Ensemble Itinéraire le 13 décembre 2000, OMF, Paris, 2002, p. 75-90
- \_. « Pour une musicologie générale des traditions ». *Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranéen*, 2007, n° 1, p. 37-56. [en ligne]. Disponible sur : [www.plm.paris-sorbonne.fr/Francois-Picard-29](http://www.plm.paris-sorbonne.fr/Francois-Picard-29). (Page consultée le 25 juillet 2014).
- \_. « Temps et musique en Chine » in BAYLE, Laurent dir. *Musique et temps*. Paris : cité de la musique, 2008. p. 161-174
- PLATON, *La république* [-380]. Paris : Flammarion, 2002. 801 p.
- QUIGNARD, Pascal. « Petit traité sur Méduse » in *Le nom sur le bout de la langue*. Paris : POL, 1993. p. 55-92
- \_. *Le sexe et l'effroi*. Paris : Gallimard, 1994. 355 p.
- \_. *La haine de la musique*. Paris : Gallimard, 1996. 304 p.
- \_. *Boutès*. Paris : Galilée, 2008. 88 p.
- RAYMOND, Jean-François de. *L'improvisation : contribution à une philosophie de l'action*. Paris : Vrin, 1980. 232 p.
- REY, Alain dir. *Dictionnaire historique de la langue française*. Paris : Le Robert, 2011. 2640 p.
- RICARD, Matthieu. *L'art de la méditation*. Paris : NiL, 2008. 149 p.
- RICOEUR, Paul. « Éthique » in CANTO-SPERBER, Monique dir. *Dictionnaire d'éthique et de philosophie morale*. Paris : PUF, 2004. p. 580-585
- RIMBAUD, Arthur. *Poésies complètes*. Paris : Le Livre de poche, 1998. 283 p.
- RINPOCHE, Sogyal. *Le livre tibétain de la vie et de la mort*. Traduction : GAUDEBERT, Gisèle. Paris : Le Livre de poche, 2013. 762 p.
- ROUSSELOT, Mathias. *Étude sur l'improvisation musicale : le témoin de l'instant*. Préface : ESCLAPEZ, Christine. Paris : L'Harmattan, 2012. 162 p.
- ROUSTANG, François. *Qu'est-ce que l'hypnose* [1994]. Paris : Minuit, 2003. 187 p.

- RUSSO, Joseph A. « Is Oral or Aural Composition the Cause of Homer's Formulaic Style ? » in STOLZ, Benjamin, SHANNON, Richard dir. *Oral Literature and the Formula*. Ann Arbor : University of Michigan, 1976. p. 31-71
- RUSSOLO, Luigi. *L'art des bruits* [1913]. Paris : Allia, 2009. 38 p.
- RYLE, Gilbert. *La notion d'esprit : pour une critique des concepts mentaux*. Traduction : STERN-GILLET, Suzanne. Paris : Payot, 2005. 476 p.
- \_. « l'improvisation ». Traduction : AUCOUTURIER, Valérie. *Tracés : Improviser. De l'art à l'action*, 2010, n°18, Lyon : ENS, p. 197-207
- SAÏD, Edward. « Le choc de l'ignorance ». *Le Monde*, 26 octobre 2001.
- \_. *L'orientalisme : l'Orient créé par l'Occident*. Traduction : MALAMOUD, Catherine. Paris : Seuil, 2005. 422 p.
- SAUSSURE, Ferdinand de. *Cours de linguistique générale* [1916]. Paris : Payot, 1995. 520 p.
- SAVOURET, Alain. *Introduction à un solfège de l'audible : L'improvisation libre comme outil pratique*. Lyon : Symétrie, 2010. 192 p.
- SCALDAFERRI, Nicola. « Pourquoi écrire les musiques non écrites ? Esquisse d'une anthropologie de l'écriture de la musique » in NATTIEZ, Jean-Jacques dir. *Musiques, une encyclopédie pour le XXIe siècle (vol.5) : l'unité de la musique*. Arles : Actes Sud, 2007. p. 627-666
- SCHAEFFER, Pierre. *Traité des objets musicaux*. Paris : Seuil, 1966. 701 p.
- SCHAFER, R. Murray. *Le paysage sonore : Toute l'histoire de notre environnement sonore à travers les âges* [1979]. Paris : JC Lattès, 1991. 328 p.
- SCHEIDEGGER, Jean. *Le roman de Renart ou le texte de la dérision*. Genève : Droz, 1989. 466 p.
- SCHNEIDER, Corinne. « La pulsation en question » in BAYLE, Laurent dir. *Musique et temps*. Paris : cité de la musique, 2008. p. 39-57
- SEARLE, John R. *Les actes de langage : essai de philosophie linguistique* [1972]. Paris : Hermann, 2009. 262 p.
- SÉNÈQUE. *Sur la brièveté de la vie* [1877]. Paris : Mille et une nuits, 1998. 61 p.
- SERRES, Michel. *Éclaircissements : entretiens avec Bruno Latour*. Paris : François Bourin, 1992. 294 p.

- SÈVE, Bernard. *L'altération musicale*. Paris : Seuil, 2002. 358 p.
- SHATTUCK, Roger. *Les primitifs de l'avant-garde : Henri Rousseau, Erik Satie, Alfred Jarry et Guillaume Apollinaire*. Paris : Flammarion, 1974. 402 p.
- SIRON, Jacques. « L'imparfait du moment présent : l'improvisation dans le jazz et les musiques contemporaines » in NATTIEZ, Jean-Jacques dir. *Musiques, une encyclopédie pour le XXIe siècle (vol.5) : l'unité de la musique*. Arles : Actes Sud, 2007. p. 690-725  
 \_ . *La partition intérieure : jazz, musiques improvisées*. Paris : Outre Mesure, 2008. 763 p.
- SOLLERS, Philippe. *L'écriture et l'expérience des limites*. Paris : Seuil, 1971. 190 p.
- SOURIAU, Anne dir. *Vocabulaire d'esthétique*. Paris : PUF, 2010. 1472 p.
- SPARTI, Davide. « Dans le signe du son : bruit, voix, corps et improvisation ». *Images re-vues*, 2009, n°7, p. 6-30
- STANISLAVSKI, Constantin. *La formation de l'acteur* [1936]. Paris : Payot, 2007. 349 p.
- STOIANOFF-NENOFF, Stoian. *Qu'en dira-t-on ? : Une lecture du livre XII du séminaire de Jacques Lacan*. Paris : L'Harmattan, 2000. 244 p.
- TARASTI, Eero. *Existential semiotics*. Bloomington : IU Press, 2001. 218 p.  
 \_ . *La musique et les signes : précis de sémiotique musicale*. Traduction : CHARLES, Daniel, GORGE, Emmanuel. Paris : L'Harmattan, 2006. 382 p.  
 \_ . *Fondements de la sémiotique existentielle*. Traduction : CSINIDIS, Jean-Laurent. Paris : L'Harmattan, 2009. 400 p.
- TAYLOR, Charles. *Grandeur et misère de la modernité*. Anjou : Fides, 1992. 150 p.
- THOREAU, Henry David. *De la marche* [1862]. Traduction : GILLYBOEUF, Thierry. Paris : Mille et une nuits, 2003. 79 p.
- TISSERON, Serge. « La catharsis purge ou thérapie ? ». *Les cahiers de médiologie*, 1996, vol.1, n° 1, p. 181-191
- TOKUMARU, Yoshihiko. « le rôle de la notation musicale dans le monde non occidental : l'exemple de l'Asie orientale », in NATTIEZ, Jean-Jacques dir. *Musiques, une encyclopédie pour le XXIe siècle (vol.5) : l'unité de la musique*. Arles : Actes Sud, 2007. p. 601-626

- TZARA, Tristan Tzara. « Dada manifeste sur l'amour faible et l'amour amer » [1920] in *Œuvres complètes : Tome 1*. Paris : Flammarion, 1975, p. 379-395
- VIRET, Jacques. *Les premières polyphonies, 800-1100*. Lyon : À Cœur Joie, 2000. 176 p.
- VIVES, Jean-Michel. « Pulsion invocante et destin de la voix ». *Insistance*, 2008. [en ligne]. Disponible sur : [www.insistance.org/news/42/72/Pulsion-invocante-et-destins-de-la-voix/d.detail\\_article.html](http://www.insistance.org/news/42/72/Pulsion-invocante-et-destins-de-la-voix/d.detail_article.html). (Page consultée le 18 juillet 2014).
- VOLTAIRE. « Fantaisie » in Denis Diderot et d'Alembert dir. *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Paris, 1749, tome 6 p. 403
- WANDERLEY, Marcelo, M. *Les nouveaux gestes de la musique : rapport interne*. IRCAM, 1997. [en ligne]. Disponible sur : <http://recherche.ircam.fr/anasyn/wanderle/Gestes/Externe/nouveauxgestes.pdf>. (Page consultée le 4 août 2014).
- WHITTALL, Arnold. « Improvisation » in *The Oxford Companion to Music*, 2002. [en ligne]. Disponible sur : [www.oxfordmusiconline.com/public](http://www.oxfordmusiconline.com/public). (Page consultée le 16 juillet 2014).
- WILLENER, Alfred. *Le désir d'improvisation musicale : essai de sociologie*. Paris : L'Harmattan, 2008. 216 p.
- WILLIAMS, Patrick. « De la discographie et de son usage. L'œuvre ou la vie ? ». *L'Homme, Revue française d'anthropologie : jazz et anthropologie*, 2001, n°158-159, p. 179-200
- WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus logico-philosophicus* [1921]. Préface : RUSSEL, Bertrand.  
Traduction : GRANGER, Gilles-Gaston. Paris : Gallimard, 2001. 128 p.
- WRIGHT, Georg Henrik Von. *Norm and Action : A logical enquiry*. London : Routledge, 1963. 232 p.
- ZEAMI. *La tradition secrète du nô, suivi de : Une journée de nô* [1960]. Traduction : SIEFERT, René. Paris : Gallimard, 1985. 378 p.
- ZUMTHOR, Paul. *La lettre et la voix*. Paris : Seuil, 1987. 347 p.

# Films

BAILEY, Derek (réal.) *On the edge*. BBC, 1992, 4x50 min.

BÉZIAT, Fabien, CONVERT, Pascal, MOMPONTET, Michel (réal.) *Bernard Lubat : Vive l'Amusique*. Jazzcogne Productions, 2006, 52 min.

BILLON, Yves (réal.) *Hermeto Pascoal. Zaradoc*, 1997, 52 min.

FIENNES, Sophie (réal.) *Slavoj Zizek : the Pervert's Guide to Ideology*. BFI, 2012, 136 min.

HUMBERT, Nicolas, PENZEL, Werner (réal.) *Step across the border*, CineNomad, 1990, 90 min.

KUENTZ, Gaspard, DUPIRE, Cédric (réal.) *We don't care about music anyway*. Garden Thieves Pictures, 2009, 80 min.

PAMER, Robert, BYRON, Toby (réal.) *Le monde selon John Coltrane*. Multiprises, 1990, 58 min.

RIEDELSHEIMER, Thomas (réal.) *Touch the Sound : a Sound Journey with Evelyn Glennie*. Skyline Productions, 2004, 99 min.

## Quelques autres références non citées

ACCAOUI, Christian. *Le temps musical*. Paris : Desclée de Brouwer, 2001. 308 p.

ADORNO, Theodor W. *Minima moralia : réflexions sur la vie mutilée*. Traduction : KAUFHOLZ, Éliane, LADMIRAL, Jean-René. Paris : Payot, 2003b. 368 p.

BARTHES, Roland. *L'aventure sémiologique*. Paris : Seuil, 1985. 360 p.

BOAL, Augusto. *Jeux pour acteurs et non acteurs*. Paris : La Découverte, 2004. 307 p.

BRASSIER, Ray, HEDDITCH, Emma, HYLAND, Matthew et al. *Noise and capitalism*. San Sebastian : Arteleku AudioLab, 2009. 197 p.

BRETON, André. *La clef des champs*. Paris : Fayard, 1977. 286 p.

CARDEW, Cornelius. *Treatise Handbook*. Londres : Peters, 1971. 193 p.

ESCLAPEZ, Christine. *La musique comme parole des corps*. Préface : CHARLES, Daniel. Paris : L'Harmattan, 2007. 260 p.

\_. dir. *Ontologies de la création en musique : des actes en musique*. Paris : L'Harmattan, 2012, 2 vol.

FONTANILLE, Jacques. *Soma et sema, figures du corps*. Paris : Maisonneuve, 2004. 270 p.

FONTENEAU, François. *L'éthique du silence : Wittgenstein et Lacan*. Paris : Seuil, 1999. 224 p.

GINSBOURGER, Marianne. *Voix de l'inouï*. Paris : Souffle d'Or, 1997. 164 p.

GLOBOKAR, Vinko. « Ils improvisent... Improvisez... Improvisons ». *Musique en jeu : l'improvisation, le concert*, 1972, n°6, p. 13)19

GRABOCZ, Marta dir. *Sens et signification en musique*. Paris : Hermann, 2007. 400 p.

JOST, Ekkehard. *Free jazz [1974]*. Paris : Outre-mesure, 2002. 214 p.

KRISTEVA, Julia. *La révolte intime*. Paris : Fayard, 2000. 382 p.

LEGENDRE, Pierre. *La passion d'être un autre : étude pour la danse*. Paris : Seuil, 2000. 351 p.

LIE-TSEU. *Le Vrai Classique du vide parfait*. Traduction : GRYNPAS, Benedykt. Paris : Gallimard, 2011.  
272 p.

MCDOUGALL, Joyce, ANDRÉ, Jacques, SCHNEIDER, Dominique et al. *L'artiste et le psychanalyste*. Paris :  
PUF, 2008. 157 p.

MINGUS, Charles. *Moins qu'un chien* [1985]. Marseille : Parenthèses, 2003. 253 p.

SALADIN, Matthieu. *Esthétique de l'improvisation libre : Expérimentation musicale et politique*. Dijon :  
Presses du Réel, 2014. 400 p.

SCHEYDER, Patrick. *Dialogues sur l'improvisation musicale*. Paris : L'Harmattan, 2006. 147 p.

SOURIS, André. *Conditions de la musique et autres écrits*. Paris : CNRS, 1976. 311 p.

VIVES, Jean-Michel, AUDEMAR, Caroline. « Le petit garçon qui parlait d'une voix sourde : improvisation  
maternelle et naissance du sujet ». *Dialogue*, 2003, vol.1, n°159, p. 106-118

ZIZEK, Slavoj. *Plaidoyer en faveur de l'intolérance*. Traduction : JOLY, Frédéric. Paris : Flammarion, 2007b.  
156 p.