

Laurent Cugny
Université Paris-Sorbonne

L'Éducation musicale, n° 575, mars-avril 2012, p. 5-11.

Improvisation, geste, idiome

À André Hodeir

Jamais le concept d'improvisation n'a été aussi en vogue. Les publications, journées d'étude, colloques, débats se multiplient. L'improvisation a bonne presse, c'est une valeur en hausse. Une assez ancienne fréquentation de cette question, d'une part comme praticien, mais surtout dans le cadre de recherches sur l'analyse du jazz, m'incite plus que jamais à penser que la question-clé, quand on aborde la question de l'improvisation musicale, est celle de la relation du geste aux contenus. Le geste d'improvisation doit-il être considéré en soi ou en relation avec un contenu musical, plus spécifiquement avec un idiome musical (ou plusieurs idiomes) ? En d'autres termes : improvise-t-on « en soi », « pour la beauté du geste », ou improvise-t-on dans le cadre d'une situation idiomatique donnée ? L'émergence relativement récente et le succès des notions d' « improvisation libre », d'« improvisation non-idiomatique », indiquent nettement que l'on tend plus souvent vers la première réponse, impliquant une déconnexion du geste et de l'idiome. Cette tendance s'inscrit très logiquement dans une autre, apparue depuis un certain temps déjà, plus globale, qui tend à privilégier le processus sur le produit : c'est la façon de faire les choses (ici la musique) qui devrait focaliser l'intérêt, plutôt que le produit lui-même (musical dans notre cas).

J'aimerais pouvoir montrer ici que les choses ne sont pas si simples. Pour cela, je rapporterai d'abord quelques-unes des réflexions que j'ai pu mener dans un livre paru en 2009 (*Analyser le jazz*, Paris, Outre Mesure), sur un type d'improvisation particulier : l'improvisation dans le jazz de « pratique commune », comme j'ai proposé de l'appeler. J'ai bien conscience que cette réflexion porte précisément sur une occurrence de la pratique d'improvisation où la question de l'idiome est réglée d'avance puisqu'elle est posée *a priori* : on examine une pratique qui

postule le lien avec un idiome, celui du jazz dans sa forme conventionnelle (improvisation sur des thèmes ; formes, rythmes, harmonicités codifiées, etc.). Ce n'est donc qu'un cas particulier. Toutefois, je pense que ce cadre, par son histoire et sa richesse, est utile, non seulement pour éclairer la question dans sa généralité, mais surtout parce qu'il impose certaines interrogations qui, à mon sens, ne peuvent être évitées. À la lumière de certains résultats ici rapidement exposés, je reviendrai ensuite sur le concept dans sa plus grande généralité.

Dans cet ouvrage qui se donnait pour ambition de réfléchir à tous les aspects de l'analyse du jazz, la question de l'improvisation surgit évidemment à tout propos. Si le jazz est loin d'être la seule musique où l'on improvise, cette pratique lui est toutefois consubstantielle et a déjà donné lieu à de nombreux commentaires. En tâchant de faire l'inventaire de ceux-ci, j'ai d'abord observé que, logiquement, la question a généralement été envisagée sous l'angle de la production – le poïétique, pour reprendre un des termes de la tripartition de Jean Molino et Jean-Jacques Nattiez : comment les improvisateurs s'y prennent-ils pour improviser ? On notera qu'on peut aussi la poser sur le versant esthétique : à quoi reconnaît-on qu'une musique est improvisée ?

Une recherche systématique sur la littérature rapportée à ce sujet m'a permis de mettre à jour deux modèles que je souhaiterais brièvement résumer.

Le premier a été produit par un musicien, musicologue et cognitiviste australien, Jeff Pressing, dans un article intitulé « *Psychological constraints on improvisational expertise and communication* »¹. L'approche consiste à tenter de cerner ce que j'ai cru bon de mon côté de nommer le « pré-improvisationnel », paraphrasant ainsi le « pré-compositionnel » de Yizhak Sadaï². De même que l'auteur s'interroge sur ce qui est déjà présent au moment où le compositeur commence à écrire, on peut poser la même question à propos de l'improvisation : « qu'est-ce qui est déjà là au moment où l'improvisateur commence à improviser ? » En effet, sauf à postuler une situation – évidemment utopique – d'une improvisation « absolue » par un

¹ In Nettl, Bruno, *In the Course of Performance, Studies in the World of Musical Improvisation*, Chicago, University of Chicago Press, 1998, p. 47-67.

² « L'approche systémique entraîne une distinction explicite entre le *pré-composé* (ce qui est fourni par le système) et le *composé* (ce qui est créé par le compositeur). Cette distinction, entre le *composé* et le *pré-composé*, permet, à son tour, de revoir quels seraient les niveaux précis de structuration musicale auxquels l'analyse devrait se référer, et quels seraient ceux qui devraient être considérés en dehors du champ de son intervention » (Sadaï, Yizhak, « Les aspects systémiques et énigmatiques de la musique tonale. Points d'appui et points d'interrogation », *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, Vol. 17, n° 2, décembre 1986, p. 299-332, p. 299-300). Il suffit de remplacer *pré-composé* par *pré-improvisé* et *composé* par *improvisé* et la phrase conserve à mon sens sa validité.

improvisateur entièrement vierge de toute préméditation, de toute formation, de tout savoir, de toute compétence, il est bien évident que tout un ensemble d'éléments sont présents au moment où l'improvisateur produit le premier son improvisé. En adaptant légèrement pour l'improvisation dans le jazz le modèle proposé par Jeff Pressing, on obtient deux niveaux premiers : le référent et la base de compétence³. Le référent réunit ce qui a trait à la situation improvisationnelle telle qu'elle se présente *hic et nunc* dans une improvisation donnée. La base de compétence concerne ce qui est de l'ordre de l'acquis des improvisateurs.

Le référent se décline en deux éléments : le matériau et le contexte.

- Matériau : improvise-t-on à partir d'une composition, d'un arrangement préexistants ? Ceux-ci comprennent-ils des éléments fixés (écrits graphiquement ou non), des codes de jeu, de la consigne ? Si oui, ces éléments portent-ils sur les paramètres mélodique, harmonique, rythmique, formel, sonore ? Etc.
- Contexte : qui joue, dans quelle formation avec quels instruments, quels individus ? Ces derniers arrivent avec quelle expérience, quelle formation ? Quelle est la situation ? Joue-t-on pour soi, en concert, dans une grande salle, avec une sonorisation, le piano est-il accordé ? Etc.

La base de compétence récapitule les compétences en cinq catégories : les savoirs, les techniques, les vocabulaires, la culture, le topos instrumental.

- Savoirs : théorie de la musique, connaissance théorique des spécificités idiomatiques en usage.
- Techniques : instrumentale (capacité à jouer de son instrument), rythmique (capacité à résoudre et proposer des difficultés rythmiques), harmonique (capacité à mettre en œuvre en temps réel certaines ressources harmoniques), formelle (capacité à intérioriser des difficultés formelles, les cycles par exemple), codes de jeu (capacité à mettre en œuvre des codes de jeu particuliers, par exemple en jazz la *walking bass*, le doublement / dédoublement du tempo, etc.).
- Vocabulaires : mélodique, harmonique, rythmique, sonore.

³ Pressing parle plutôt de « base de connaissance » (*knowledge base*).

- Culture : répertoire (étendue du répertoire connu, pouvant être joué instantanément sans partition), entendue (étendue de la culture musicale), gabarit musical (*musical template* : notion développée par l'africaniste Gerhard Kubik qui postule l'existence de structures musicales enfouies, produits d'une culture lointaine qui a laissé des schémas, lesquels peuvent être convoqués, en principe inconsciemment).
- Topos instrumental : la morphologie de l'instrument joué, non seulement implique des contraintes de tessiture, de fabrication du son, mais façonne également la conception et l'écoute de la musique.

Ce modèle est à mon avis très précieux⁴. Il convient très bien au jazz, mais semble largement pouvoir s'appliquer à d'autres pratiques de l'improvisation. Du point de vue de l'analyse de celle-ci en tout cas, il me paraît indispensable de disposer d'un outil de ce type, celui-là ou un autre. Comment en effet peut-on réfléchir sur une improvisation que l'on entend sans savoir peu ou prou ce qui l'a précédée, ce qui a permis qu'elle advienne et parvienne à nos oreilles ?

Le deuxième modèle est celui que j'ai tenté d'élaborer à partir de la compilation de textes d'auteurs ayant écrit sur la pratique du solo improvisé dans le contexte du jazz de pratique commune. Ces textes sont au nombre de dix, s'étalant entre 1934 et 1996⁵. En s'essayant à une synthèse des idées produites par ces auteurs, on observe tout d'abord qu'une notion de référent s'impose (différente de celle de Jeff Pressing) : tous les auteurs partent du principe que les solistes de jazz improvisent à partir, en fonction, de quelque chose, qu'on appellera dans cette situation un référent. Ce peut être la mélodie de la composition, l'harmonie de la composition, la structure de la composition, le vocabulaire de l'improvisateur, le vocabulaire d'un style. Ces différents référents (liste non exhaustive) n'ont bien sûr rien d'incompatible entre eux. Un solo de jazz est même probablement un enchevêtrement de recours à ces différents référents. À partir de cette base, on déduit des caractères de l'improvisation. Celle-ci peut être formulaire (recours à un

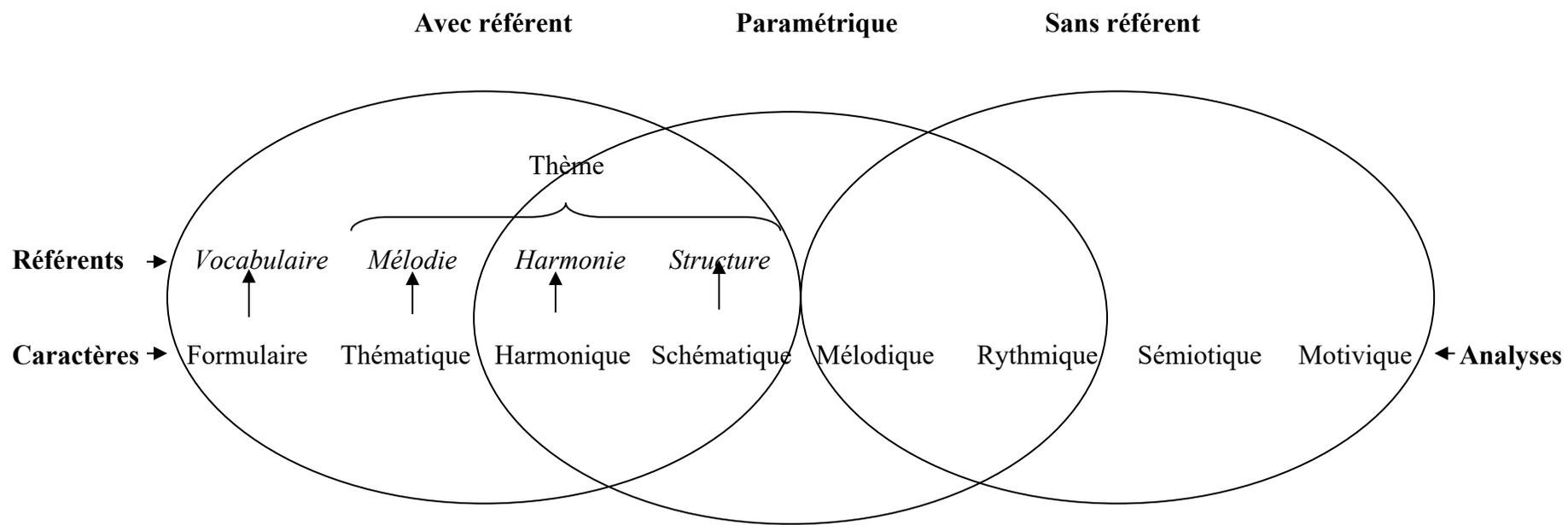
⁴ Pour sa description détaillée, voir *Analyser le jazz, op. cit.*, chap. III.

⁵ De Roger Pryor Dodge (1934), Winthrop Sargeant (1938), André Hodeir (1953-1954), Gunther Schuller (1958), Alfons M. Dauer (1969), Frank Tirro (1974), Thomas Owens (1974), Lawrence Gushee (1977), Barry Kernfeld (1995) et Henry Martin (1996).

vocabulaire préexistant à l'improvisation, propre à l'improvisateur ou à un style), thématique (la mélodie de la composition – le thème en termes jazzistiques – produit la ligne improvisée), harmonique (la ligne improvisée est produite par les accords de la grille), schématique (la structure de la composition façonne l'organisation du discours improvisé). On peut ajouter d'autres caractères encore, transversaux : mélodique (indépendamment du thème), rythmique, sémiotique (notion développée par Lawrence Gushee qui désigne par là une dimension rhétorique – ou scénographique – du discours improvisé, lequel se met en scène à la façon d'un développement dramatique), motivique (la ligne improvisée est produite par des motifs qui ne font pas nécessairement partie d'un vocabulaire ou ne sont pas forcément induits par la composition).

Tous ces caractères peuvent être recherchés par l'analyse d'un solo improvisé achevé, lequel nous parvient probablement par l'enregistrement (versant esthétique). Ils peuvent aussi être considérés comme autant de procédés d'improvisation (versant poétique). On peut résumer sommairement ce modèle par le schéma suivant⁶ :

⁶ Pour sa description détaillée et la part revenant à chacun des auteurs, voir *Analyser le jazz, op. cit.*, chap. XII.



On objectera à bon droit que ces modèles sont déduits d'une pratique très particulière de l'improvisation parce que très contrainte : improvisation le plus souvent à partir d'une composition aux contours particuliers, notamment stylistiquement, contraintes de la grille harmonique, de formes en nombre réduit, de rythmes répertoriés, etc. Le constat s'impose, la portée de ces modèles s'en trouvant réduite d'autant. Il n'en reste pas moins qu'ils permettent, je pense, de poser des questions plus générales auxquelles on ne peut se dérober.

La plus ardue – mais aussi la plus fondamentale – j'y reviens, est celle de la possibilité de séparer le geste de l'idiome⁷. Peut-on s'intéresser au geste « en soi », sans considération de sa relation à l'idiome, à un idiome (ou plusieurs) ? Cette question a été abordée tangentiellement par le débat processus / produit, qui fait fortune depuis un grand nombre d'années maintenant, au bénéfice du premier terme qui, semble-t-il, l'emporte le plus souvent.

Sauf erreur, sa base théorique a été établie en 1966 par un article de Charles Keil devenu célèbre, « *Motion and Feeling through Music* »⁸. Sans pouvoir reprendre ici en détail sa discussion⁹, on se contentera de rappeler que l'auteur – s'opposant aux conceptions de Leonard Meyer exposées dans son ouvrage de 1956, *Emotion and Meaning in Music*¹⁰ – propose un paradigme général intitulé « sensation engendrée » (*engendered feeling*), symétrique de celui de « signification incorporée » (*embodied meaning*) développé par Meyer. Keil résume ainsi le propos :

« Toute musique a une syntaxe et une signification incorporée et, de fait, peut-être l'obligation première de l'analyste est-elle d'élucider la syntaxe ou les règles musicales du système musical ou du style dont il s'occupe. Considérons, toutefois, le système ou le style en action, la musique comme acte créatif plutôt que comme objet, et souvenons-nous que, en dehors de l'Occident, les traditions musicales sont presque exclusivement des traditions de performance. Dans certaines musiques, et je pense en particulier aux genres actuels africains et dérivés, une mise en lumière des relations syntaxiques ou de forme en soi ne nous mènera pas très loin pour expliquer l'expression. La relation terme à terme postulée par Meyer ne tient pas. L'analyse syntaxique est une condition nécessaire pour comprendre de telles musiques mais non suffisante en soi. En plus des significations incorporées, nous devons parler d'aspects du

⁷ Du point de vue de la pratique, on peut citer l'exemple de la technique du *soundpainting*, qui a tenté de mettre en acte ce découplage. L'improvisation est orientée par un système de signes visuels et non par des caractères idiomatiques : on peut théoriquement pratiquer cette forme d'improvisation sans référence à un idiome donné.

⁸ *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 24, N° 3, Spring 1966, p. 337-349.

⁹ Cf. *Analyser le jazz*, op. cit., p. 339-347.

¹⁰ Chicago, University Press of Chicago.

processus musical en train de se faire, qui peuvent être résumés sous l'étiquette globale "sensation engendrée" [*engendered feeling*]. »¹¹

Ce sont certaines habitudes d'analyse qui furent fortement remises en question par ce texte appelant à une attention nouvellement portée à la performance, c'est-à-dire au processus, privilégié désormais par rapport au produit.

Comme on l'a vu, cette conception a fait florès et a eu notamment sa part dans l'émergence des *performance studies*. Sans du tout nier l'apport de cette théorie (elle a été fondamentale précisément pour renouveler les pratiques analytiques, en particulier pour les « genres actuels africains et dérivés » dans lesquels Keil place plus ou moins implicitement le jazz), elle ne va pas, toutefois, sans poser de nouvelles questions.

La première, à mon sens, est celle de la validité de cette distinction processus / produit appliquée à la musique¹². En effet, comment peut-on observer un processus musical autrement que par le biais de son produit ? De plus, c'est une des caractéristiques de l'analyse des musiques non écrites : on ne peut pas, comme pour leurs homologues écrites, aborder la musique par sa partition, c'est-à-dire par un document qui précède la réalisation sonore. Sans doute cette partition est-elle elle-même le produit d'un geste, d'écriture en l'occurrence, mais elle permet toutefois de se distancier de la réalisation sonore et en outre de disposer d'un grand nombre d'indices sur la façon dont le compositeur a pensé sa composition (que l'on pense par exemple à la façon dont sont notés les rythmes, à la signature rythmique choisie). Rien de tout cela dans une pratique non écrite comme l'est *a priori* l'improvisation¹³ : on ne peut accéder à la musique que par le son, c'est-à-dire par le produit de l'improvisation, le produit de son geste.

Une autre difficulté plus conceptuelle se présente à propos cette séparation processus / produit. De quelle façon va-t-on appréhender une musique improvisée ? Si l'on a affaire à une improvisation libre ou non-idiomatique, on sera privé du recours à une description émique – c'est-à-dire utilisant les concepts mêmes d'un idiome, puisqu'on le pose ici comme absent (dans le cadre d'un idiome jazz, je peux identifier une *walking bass* et non une suite aléatoire de notes jouées sur les temps, un chabada et non la répétition d'un rythme plus ou moins varié joué sur une cymbale, etc.). La seule ressource restant est celle d'une approche étique : décrire ce que l'on

¹¹ Keil 1966, p. 338.

¹² La question peut être posée dans le cadre plus général de toutes les productions symboliques, mais je me limite volontairement à celle-ci.

¹³ Quoiqu'il faudrait nuancer cette affirmation.

entend sans le rapporter à un système idiomatique qui l'aurait produit. Dans ce cas pourtant, comment faire pour ne pas avoir recours à des schémas, des mises en série, l'observation de récurrences, et se concentrer uniquement sur la description du geste « muet », sans le son, si l'on peut dire ?

On notera qu'on se place ici délibérément du point de vue de l'analyse de l'improvisation, mais je pense que les mêmes questions se posent si l'on raisonne en termes de production, c'est-à-dire des procédures d'improvisation. C'est ainsi que j'ai entendu récemment sur France Culture un improvisateur « libre »¹⁴ déclarer en substance, se référant implicitement à la pratique improvisationnelle du jazz : « Quelle différence, que l'on improvise ou non sur une grille d'accords puisque c'est le geste qui compte ? Ce n'est qu'une modalité technique qui ne modifie pas en profondeur les enjeux de l'improvisation¹⁵. » Je crois au contraire qu'il ne s'agit pas seulement de modalités techniques, mais que les enjeux improvisationnels sont profondément liés à la relation à un, plusieurs ou aucun idiomes, d'une part morphologiquement (quels types de production de son, de constructions de phrases, etc.), mais aussi culturellement. En d'autres termes que le « produit » détermine le geste au moins autant que l'inverse.

Cette insistance sur le geste de l'improvisation me paraît également s'inscrire plus ou moins implicitement dans une récusation de celui d'écriture, les deux étant supposés ontologiquement différents. Là encore, l'évidence apparente de la remarque cache une complexité, je crois, plus grande. Le concept-clé est ici la préméditation. L'écriture serait le domaine d'une préméditation plus ou moins absolue (part minimum laissée à l'interprète, au non-fixé), alors que l'improvisation la réduirait à la part la plus congrue possible. On a vu avec l'existence inévitable d'un « pré-improvisationnel » que l'improvisation ne peut partir de rien, sauf à s'imposer un modèle intégral d'écriture automatique qui paraît bien utopique. Outre que la base de compétence telle qu'on a essayé de la décrire ci-dessus modèle inévitablement le geste improvisationnel et son produit, il y a fort à parier que l'improvisation ne se déroule pas comme une suite de points mis bout à bout, chacun s'énonçant sans la moindre idée du suivant, la relation se construisant ainsi aléatoirement. On doit bien alors admettre que l'improvisateur a recours à des schémas, à des formes, lesquels ont de fortes chances d'avoir déjà été entendus, peut-être déjà

¹⁴Je n'ai malheureusement noté ni son nom ni les références de l'émission.

¹⁵ Que ce musicien veuille bien me pardonner si je déforme son propos. En tout état de cause, cette idée est couramment exprimée.

joués. Sauf à se condamner à une « anti-écriture » c'est-à-dire à s'imposer de ne jamais jouer ce qui aurait pu déjà être joué. S'il ne s'agit pas là de préméditation au sens propre, il est cependant question de la présence d'un avant, d'un « conçu avant » si l'on peut dire. Symétriquement, je suis convaincu qu'il y a de l'improvisation même chez le plus radical et le plus méticuleux des compositeurs de musique écrite. Les choix entre diverses solutions compositionnelles sont constants, ils se posent à chaque seconde. Ceux-ci peuvent bien être pesés dans leurs moindres conséquences, il arrivera toujours un moment où chacun d'entre eux doit être tranché par un geste qui ne relève pas intégralement de la rationalité mais d'une certaine spontanéité, d'un certain oubli de soi, d'un saut dans le vide, qui ressemble à de l'improvisation. Ainsi, plutôt qu'une différence ontologique entre deux gestes diamétralement et irrémédiablement opposés, je crois préférer l'idée d'une continuité dans laquelle écriture et improvisation représentent deux pôles, certes distants, mais reliés. Une musique est plus ou moins fixée¹⁶ ou plus moins improvisée, mais toujours un peu les deux à la fois, sans qu'il soit si facile de séparer le bon grain de l'ivraie. Loin de moi pourtant l'idée de tout écraser dans un relativisme généralisé en prétendant qu'écriture et improvisation sont équivalentes. La différence fondamentale, depuis longtemps connue, est certainement que les choix musicaux sont, théoriquement, instantanés et irréversibles dans la situation improvisationnelle, réfléchis et réversibles dans celle de l'écriture. Cette observation de bon sens me paraît toujours la plus pertinente.

Toutefois, la question de l'enregistrement nous contraint à relativiser même ce constat. Ces questions, en effet, en soulèvent une autre, fondamentale : celle de la trace. On associe volontiers l'improvisation à l'éphémère, là où l'écriture serait le domaine du fixé, une fois pour toutes, du durable. Mais comment l'improvisation musicale parvient-elle à nous auditeur ? Soit l'on est présent physiquement lors de sa réalisation, soit elle nous arrive par le biais de l'enregistrement mécanique. Dans le premier cas et s'il n'y a pas d'enregistrement, on entend en effet cette improvisation (son produit), on voit l'improvisateur et son geste, mais une fois la performance achevée, elle devient un souvenir. On ne peut la réécouter, en découvrir de nouvelles facettes, *a fortiori* l'analyser. Je ne pourrai qu'entretenir ce souvenir, le commenter, et encore seulement avec les personnes qui auront partagé cette expérience (et avec l'improvisateur lui-même). Seul l'enregistrement permet de contourner cet obstacle à la réécoute, à une

¹⁶ La différence entre fixation et écriture réside dans la représentation graphique. La seconde est la première à laquelle on ajoute la notation graphique.

appréhension recommencée. Dans ce cas, ne perd-on pas, non seulement le caractère éphémère que l'on est en droit de privilégier dans l'improvisation, mais aussi la nature même improvisée ? En effet, par l'enregistrement, d'une façon certes différente de la partition écrite¹⁷ mais aussi semblable par certains aspects, on retourne à la fixation, à l'écriture. Je peux avoir accès à des improvisations à la production desquelles je n'étais pas présent physiquement et à chaque fois que je réécoute une même improvisation enregistrée, j'entends exactement la même chose. Après quelques écoutes, je serai à même de prévoir ce qui va arriver à la minute suivante, d'apprécier de mieux en mieux la cohérence globale de la pièce, de même que je suis sûr de retrouver toujours les mêmes notes en consultant plusieurs fois une même partition¹⁸. C'est vraisemblablement pourquoi certains improvisateurs récusent la pertinence de l'enregistrement, comme c'était le cas de Derek Bailey, qui a analysé en profondeur cette question dans son livre sur l'improvisation¹⁹ (ce qui ne l'a pas empêché toutefois de laisser une discographie sous son nom). Sans doute peut-on considérer que l'enregistrement n'est qu'une pâle copie de l'improvisation *in vivo*. Bailey estime que l'enregistrement rend certes compte d'une partie du musical, mais en manque une autre, plus fondamentale. Il va même plus loin en évoquant l'atmosphère, la présence au moment improvisé que l'enregistrement ne pourra jamais rendre. On est alors en présence d'une conception de l'improvisation impliquant un « être là » et même un « être là ensemble ».

Cette remarque m'amène à une dernière observation. Grande est la tentation de voir dans l'improvisation, non seulement un « être là » ou un « être là ensemble », mais aussi un lieu de redéfinition de la relation au monde, des relations entre musiciens, redéfinition qui peut être vue comme la métaphore de relations sociales revisitées. Là où la musique savante écrite créerait des rapports hiérarchiques entre compositeur, interprète, chef d'orchestre, exécutant, etc., l'improvisation redéfinirait ces rapports, voire les abolirait et avec eux toute notion de

¹⁷ En particulier, l'enregistrement ne vient qu'après la performance (il est descriptif) alors que la partition existe avant et la détermine (caractère prescriptif).

¹⁸ Cette récurrence due à la fixation introduit encore une autre question : quand nous écoutons un enregistrement, que nous importe que la musique ait été écrite (préméditée) ou pas puisqu'elle est fixée ? Cette observation met en exergue le caractère analytique de la question de l'improvisation. On peut tout à fait se passer de savoir comment une musique est faite quand on l'écoute. C'est l'écoute analytique – impliquant la répétition de l'audition – qui aboutit à un moment ou à un autre à la question poétique : comment cette musique a-t-elle été faite ? Force est de constater qu'on peut toutefois l'éviter : il est tout à fait loisible d'analyser une musique uniquement au « niveau neutre », c'est-à-dire de s'attacher à ce qu'on entend, en évitant la question des procédures.

¹⁹ Bailey, Derek, 2003 (1/1980) : *L'improvisation – sa nature et sa pratique dans la musique*, Paris, Outre Mesure.

hiérarchisation. Là où l'orchestre symphonique serait la translation du rapport salarier hiérarchisé, l'improvisation pourrait nous fournir un modèle de démocratie directe, en actes. Le texte de l'appel à contribution pour un colloque sur l'improvisation organisé par l'*International Society for Improvised Music* donne une illustration d'une vision de cette sorte²⁰ :

« L'improvisation est un portail vers la découverte. Improviser en tant qu'artiste est plus que simplement créer spontanément de nouvelles œuvres d'art. C'est aussi un processus que nous utilisons comme individus pour nous créer nous-mêmes et découvrir notre relation au monde autour de nous. À notre meilleur, nous transcendons nos plans spirituels, devenant à la fois plus nous-mêmes et plus finement harmonisés à notre environnement. À notre pire, nous sommes confrontés avec des vérités inconfortables que nous ne pouvons éviter. Nous devons évoluer au-delà d'elles pour avancer et nous ouvrir à des visions plus larges. Dans chaque cas, nous apprenons, nous grandissons, nous partageons et, plus important, nous nous éveillons à nous-mêmes. »²¹

L'improvisation comme moyen de régénération individuelle. Un pas est facile à franchir (il l'est parfois) : l'improvisation figure de la liberté là où l'écriture serait synonyme d'aliénation. Liberté individuelle et liberté collective (le groupe improvisant comme société égalitaire). Quel que soit le point de vue sur les questions que j'ai essayé de soulever dans cet article, cette extension du concept me paraît largement problématique. Personne en musique, me semble-t-il, n'est dépositaire de la liberté.

Il n'en reste pas moins que les pratiques d'improvisation musicale ne cessent de s'élargir et de se multiplier, créant indéniablement une nouvelle richesse musicale (l'esthétique a et aura aussi son mot à en dire). Une multitude de nouvelles questions se posent ainsi²². Une fois encore, la théorie court après la musique telle qu'elle se fait, ce qui est sans doute son destin.

Laurent Cugny

²⁰ Laquelle, accessoirement, privilégie nettement le processus par rapport au produit.

²¹ Voir <http://www.isimprov.org/upcomingEvent.html>.

²² Je n'ai pas évoqué, faute de place, le problème de l'interaction entre improvisateurs, fondamental pour l'analyse de l'improvisation. Manque aussi celui de l'*ethos* : à quoi reconnaît-on, à l'écoute, qu'une musique est improvisée ou non ?