

ALEXANDRE PIERREPONT*

JEUX D'IMPROVISATION, JEUX DE CONSTRUCTION

à Robert Jaulin

Prélude

Vendredi 5 septembre 2008, au McDonald Stewart Art Centre, sur le campus de l'Université de Guelph (Canada), Greg Tate anime des travaux pratiques en « conduction », la méthode d'improvisation *collective* dirigée mise au point par Lawrence D. Butch Morris. La question s'est très tôt posée, dans le champ jazzistique : comment conserver la liberté du soliste livré à lui-même et à quelques autres seulement (au sein des petites formations, l'organisation d'une *partie de musique* peut se régler entre les musiciens présents, directement) dans des ensembles plus importants ? La réponse apportée fut longtemps de faire appel à un arrangeur dont la mission était de répartir les rôles à l'intérieur de « sections » (cuivres, instruments à anches, à cordes, section rythmique, etc.). Veillant à la division du travail, cet homme ou cette femme-là décidait des couleurs orchestrales, des timbres et des textures préférables, éventuellement de l'ordre des solos, et de la manière la plus judicieuse d'interpréter un standard ou une composition originale. Il arrivait aussi que, en concertation avec le chef d'orchestre et l'arrangeur, les leaders de chaque section orientassent eux-mêmes leur mode d'intervention, comme dans le cas resté fameux des big bands de Kansas City et de leurs riffs telluriques. Enfin, chaque musicien pouvait proposer tel ou tel remaniement, de nouveaux développements, de nouvelles idées, lors de séances de répétition qui prenaient alors l'allure d'assemblées plénières, où tout était discuté et adapté. C'est de cette dernière réalité, et d'un infini désir de liberté, qu'est notamment reparti Lawrence D. Butch Morris.

Le 5 septembre 2008, donc, après avoir offert quelques aperçus sur la signification de la signalétique utilisée par le *conducteur d'électricité* (la conduction sert à identifier et à mémoriser les informations les plus précieuses

* Université Paris Diderot – Paris 7 ; Sciences Po (Paris)

que recèle toute improvisation collective et fournit à chacun le plan de cette mine et de ses galeries ; la conduction sert à semer la panique, à perturber les déroulements logiques, prévus ou prévisibles, en *re-dirigeant* constamment les échanges et les flux ; la conduction sert à varier les plaisirs, immédiatement, à brouiller les pistes, à déformer les formes apparues), Greg Tate en fit la démonstration avec plusieurs membres de son propre orchestre, Burnt Sugar (Justice Dilla-X au chant, Paula Henderson au saxophone baryton, Lewis « Flip » Barnes à la trompette, Dave Smith au trombone et Jared Nickerson à la basse électrique) et de l'ICP Orchestra venu des Pays-Bas (Wolter Wierbos au trombone, Mary Oliver au violon et Han Bennink à la batterie), mais aussi avec plusieurs membres des groupes Fonds of Tigers et Sangha et leurs variétés de musiques post-rock, d'Iran ou du Nord de l'Inde, et avec Satoko Fujii au piano et Natsuki Tamura à la trompette, tous ensemble... Démonstration : la concordance entre les parties, disciplinées et indisciplinées, dépend autant de leur concertation que de leurs *égarements*. Le lendemain 6 septembre, sous la « Jazz Tent » dressée sur Upper Wyndham Street, l'artère principale de la ville de Guelph, Burnt Sugar The Arkestra Chamber est la voie la plus carrossable. Les improvisateurs, guidés par Tate mais d'ores et déjà rompus à cette méthode, fouillent les ébauches et les émergences, sont saisis par leurs gauchissements et se saisissent de leurs oppositions dialectiques, couvrant de buée ou engloutissant la musique sans noyau, leur musique corallienne. Contrairement aux conductions disparates de Butch Morris, Greg Tate aime prolonger les dérives de ses acolytes, faire rebondir sur plusieurs bandes les mélodies ou les rythmes *trouvés*, comme dans un jeu de billard. C'est dit : d'ordonnance qui tienne en dehors de l'infini, il n'y en a pas.

Consciences d'improviser

Il n'est pas inintéressant de relire un extrait du chapitre XX, intitulé « Créativité, spontanéité et poésie », du *Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations* de Raoul Vaneigem :

La conscience du présent s'harmonise à l'expérience vécue comme une sorte d'improvisation. Ce plaisir, pauvre parce qu'encore isolé, riche parce que déjà tendu vers le plaisir identique des autres, je ne puis m'empêcher de l'assimiler au plaisir du jazz. [...] Le moment de la spontanéité créatrice est la plus infime présence du renversement de perspective. C'est un moment unitaire, c'est-à-dire un et multiple. L'explosion du plaisir vécu fait que, me perdant, je me trouve ; oubliant qui je suis, je me réalise. La conscience de l'expérience immédiate n'est rien d'autre que ce jazz, que ce balancement¹.

Notons que, du « jazz », nom donné à la conscience de l'expérience immédiate, Vaneigem retient surtout, dans le passage dont est tiré cet extrait, le travail rythmique, reprenant comme à la volée la notion de « balancement »

¹ in « *Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations* », Paris, Gallimard, 1967, p. 251.

(« swing »), mais aussi les tensions entre accents statiques et accents extatiques, la discontinuité que cet art de vivre musical introduirait en plaçant, à contretemps, « *des centres de gravité extatiques* ».

Et cependant, l'improvisation n'est jamais aussi simple, jamais aussi idyllique. Dès que l'on fait une panacée de l'improvisation, dès que l'on vante ses mérites et vertus au point de les rendre « miraculeuses », jusqu'à la confondre avec l'incarnation même de la liberté et de la spontanéité, de l'inspiration en ses épiphanies, les improvisateurs eux-mêmes ne tardent pas à la faire redescendre sur terre. (Certes, les musiciens du champ jazzistique et des alentours ne sont pas les seuls hommes à improviser, *mais ils ont cette conscience d'improviser*, de l'utilité de l'improvisation dans les pratiques d'existence : leurs musiques correspondent à ce qu'ils font, singulièrement, de cette conscience.) À dire vrai, ils ne sont pas exactement libres, ils ne sont pas exclusivement à la recherche de l'inattendu ou de l'inattendu, ils ne parviennent que rarement à ces « états de grâce » et s'interrogent d'ailleurs sur leur origine, etc. Cette prudence ne doit pas pour autant confiner à la pusillanimité, ou au scepticisme. Elle nous indique que ce que certains observateurs assez idéalistes ont cru voir ou entendre dans les musiques du champ jazzistique — et Raoul Vaneigem n'est certes pas le plus candide d'entre eux — ne coïncide que partiellement avec les raisons qui poussent certains hommes et certaines femmes à s'y adonner.

Si, pour Vaneigem, le « jazz » est évocateur du « *style d'improvisation de la vie quotidienne dans ses meilleurs moments* », pour nombre de « jazzmen », ou apparentés, l'improvisation vaut surtout par sa propension à fournir, continuellement, des réponses adaptées au(x) problème(s) de la musique et, corrélativement, au(x) problème(s) de la vie, voire aux coups du sort. Tout un éventail de déterminations s'ouvre en effet entre la rayonnante affirmation d'une subjectivité affranchie — l'explosion du plaisir vécu — et le raisonné pragmatisme que relève le pianiste et multi-instrumentiste Cooper-Moore dans un courrier qu'il nous expédia à l'occasion même de ce colloque :

L'improvisation est au cœur de la vie de celles et ceux qui luttent pour survivre. J'ai été élevé au sein d'une communauté de paysans de Virginie pour lesquels l'art de l'improvisation était la plus grande aptitude dont un individu pouvait disposer afin de maintenir l'activité de la ferme, et ainsi se maintenir et maintenir sa famille en vie. Je reviens du Sud de l'Éthiopie où j'ai été le témoin privilégié des talents d'improvisateurs déployés dans les rassemblements de chasseurs : survie. Je suggérerais donc que les talents d'improvisateurs des musiciens de jazz sont essentiellement liés aux conditions dans lesquelles ils ont été éduqués, dans lesquelles ils se sont développés, étant pauvres, étant Noirs ou autres, ayant été marginalisés, ayant été opprimés, ayant été stigmatisés à cause de leur constitution émotionnelle ou mentale, étant différents.

Position reprise par un autre multi-instrumentiste, Anthony Braxton, qui déclarait récemment que l'improvisation est « *une stratégie de survie, une*

manière de vivre dans le monde, qui ne peut être reproduite d'aucune autre manière². »

L'écrivain Ishmael Reed a nommé cette manière de vivre, cette capacité à se montrer sensible à l'incertitude et à l'inachèvement de ce qui est, à l'errance du devenir, d'un devenir-multiple, à se montrer réceptif à l'inspiration subite et libératrice : le *Jes'grew*. C'est aussi cela, être « cool », ou « hip », ou « Itutu » comme disent les Yorubas pour désigner « la bonne manière de se présenter à l'autre » : savoir agir, réagir et interagir de façon appropriée dans une situation donnée, dans n'importe quelle situation donnée — développer, surdévelopper sa *présence d'esprit*, sa conscience de l'expérience immédiate et de ses ramifications. Historiquement, cet esprit d'improvisation s'est manifestée de trente-six mille manières dans la vie quotidienne des Afro-Américains du Nouveau Monde — Achille Mbembe ayant été jusqu'à y déceler une « éthique de l'arnaque³ », là où les contes créoles abondent en facétieux exemples de *débouyapapéché* (débrouillardise sans remords). En langue anglaise et en Amérique du Nord, certaines formules, qui sont autant de postures, attestent de cette même sagesse : « *you're just goin' with the flow* » [suivre le courant] ou « *you're just goin' on as you're saying* » [élaborer au fur et à mesure — ce qui, dans le cas du blues, a pu signifier : improviser son texte *en parlant*]. Sans cet esprit d'improvisation, la vie, en ce qu'elle a *malgré tout* de plus consentie et de plus désirable, n'aurait pas été possible pour les Afro-Américains dans les conditions de survie imposées par l'esclavage, la ségrégation et le racisme. À telle enseigne que l'on peut tenir cet esprit pour caractéristique de leur invention culturelle : l'homme qui improvise fait preuve d'une indispensable intelligence pratique, de son « *génie d'imprégnation⁴* » selon la généreuse expression du batteur Elvin Jones — ingéniosité et adaptabilité représentant des valeurs cruciales pour qui doit subsister sous le joug du système esclavagiste, puis dans la société ségrégationniste et raciste. Elles contribuent à l'élaboration d'une éthique de la survie prête à se retourner en surabondance passionnelle de vivre ; alors peut-être, « *le moment de la spontanéité créatrice est la plus infime présence du renversement de perspective.* » Nul n'est censé ignorer que l'homme qui improvise exalte sa liberté d'action (d'interprétation, de déformation, de divagation), face aux contraintes.

² in *The Wire*, n° 252, février 2005, p. 34.

³ « Malcolm X, un mythe inépuisable et efficace », in *Manière de voir / Le Monde diplomatique*, n° 101, octobre-novembre 2008, pp. 60 à 63.

⁴ in *Le Monde*, 5 septembre 2003.

Rappel de quelques faits, et leurs déformations

Observateur assez idéaliste, j'ai d'abord « cru entendre », la première fois que j'ai écouté la musique d'improvisation collective, ou harmolodique, d'Ornette Coleman, une manière de société idéale, celle-là même qu'avait décrite Claude McKay *en parlant* de l'opéra-comique :

Le chant, le jeu théâtral et l'orchestration, toutes les couleurs criardes. Un mélange fascinant dans son désordre. Pas un rôle qui soit égal à un autre. Comme la vie... comme l'amour. Le monde entier sur une scène avec juste assez de fausses notes pour faire vrai⁵.

On peut émettre l'hypothèse selon laquelle le mélange fascinant dans son (faux) désordre de la musique d'improvisation collective, celle d'Ornette Coleman ou celle de Lawrence D. Butch Morris, renverserait l'expérience esclavagiste, ségrégationniste et raciste, en assumant et en revendiquant l'éclatement des cultures, des populations et des familles africaines et de leurs descendants, telles une force, une tension et une distance de l'être et dans l'être. Rappelons qu'à l'opposé, en 1710, devant l'Assemblée de Virginie, le gouverneur Alexander Spotswood s'inquiéta à juste titre :

Nous ne devons pas compter sur leur stupidité, ni sur la Tour de Babel que constituent leurs différents langages ; la liberté est un drapeau qui peut rallier, sans le recours de la parole, tous ceux qui brûlent de secouer les chaînes de l'esclavage⁶.

Ces différents langages, fortement spécifiés, plutôt que de se tenir à l'écart les uns des autres ou que de se résorber en un vague espéranto, *résonnent ensemble* dans la musique d'improvisation collective — évoquant irrésistiblement le « dialogue de langages » que Mikhaïl Bakhtine *entendait* dans les œuvres littéraires⁷. L'*ensemble* des musiques du champ jazzistique repose d'ailleurs sur une « *co-présence spontanément renouvelée*⁸ », comme l'a si bien qualifiée Christian Béthune, soit une double affirmation : affirmation commune de l'expérience individuelle (dès le gospel) et affirmation individuelle de l'expérience commune (dès le blues). Ce système antiphonique ou dialogique d'appels et de réponses, d'extraction éventuellement ouest-africaine, qui fait de la musique un art de la conversation, de la mise en commun, qu'il s'agisse des chants responsoriaux des *work songs*, de l'*interplay* des « jazzmen » ou du *free style* des rappeurs, articule la relation de réciprocité qui (re)fonde l'individu et le groupe, dans le monde à refondre. Récapitulons quelques faits censément connus de tous.

⁵ in « *Banjo* », Marseille, André Dimanche Editeur / collection Rive Noire, 1999 [I / 1928], p. 169.

⁶ Cité par Eileen Southern in « Histoire de la musique noire américaine », Paris, Buchet-Chastel, 1976, p. 54.

⁷ Cf. *Discours poétique, discours romanesque*, in « Esthétique et théorie du roman », Paris, Gallimard, 1978.

⁸ « Imiter, créer, improviser », in *L'art du jazz*, n°1, 2009, p. 24.

- Il y a eu la simultanéité de l'hétérophonie dans les orchestres de La Nouvelle-Orléans : trois improvisateurs, environ, se renvoient les sons (leurs différents langages) à partir d'une mélodie et sur une base rythmique *données*, manifestant d'entrée de jeu(x) l'esprit de groupe d'une musique et d'une culture qui n'ont pas encore été dispersées sur tout le territoire, dans toute la sphère occidentale, et ré-assemblées par le succès commercial : chaque musicien tire la musique à lui tout en respectant la forme d'ensemble, et profite éventuellement des *breaks* à la fin des chorus pour quelque échappée belle.
- Il y a eu la succession ou l'alternance de solistes improvisant sur la mélodie (improvisation thématique) — suivant le déroulement canonique de l'âge du swing : thème (ensemble) / variations ou extrapolations (solistes) / thème (ensemble). L'improvisateur prend alors ses aises, grâce à la place que lui accorde un tel dispositif, et le thème toujours repérable acquiert une fonction à la fois référentielle et structurelle. Ces formes élémentaires (blues, AABA, etc.) sont peut-être « pauvres » si on les compare aux prestiges de la musique *consciencieusement* écrite, mais elles se révèlent si peu contraignantes pour les solistes que ceux-ci peuvent se lancer à tour de rôle, sur de telles bases, dans une série de chorus censément aventureux. Dans le champ jazzistique, composer s'est longtemps ramené à s'emparer d'une chanson ou d'un air à la mode et à les transformer, graduellement, d'interprétation en interprétation, à en faire un support pour l'improvisation, la création et la recréation perpétuelles. Qui plus est, certaines de ces improvisations peuvent être ensuite retranscrites et déboucher sur de nouvelles compositions. Plus tard, le be-bop complexifia ces mêmes règles du jeu, celles de *l'inépuisable activité interprétative* qu'est le « jazz » (dans l'acception de Stanley Fish : « *L'interprétation n'est pas un art de la compréhension mais de la construction*⁹ ») : un thème connu de tous et exposé à plusieurs suffit encore, mais les solistes improvisateurs en exploitent dorénavant les harmonies, autant si ce n'est plus que la mélodie, jusqu'aux extrêmes enchaînements de John Coltrane sur *Giant Steps*, en 1959. Le thème fut souvent considéré comme un simple prétexte, plus ou moins obligé, à de telles explorations (au temps du Minton's, l'expérimentation en commun primait sur la seule compétition entre solistes

⁹ in « Is There a Text in this Class. The Authority of Interpretative Communities », Cambridge MA, Harvard University Press, 1980, p. 327.

surdoués ou sur la régurgitation de clichés alambiqués qui allait bientôt pétrifier le bop).

- Il y a eu les improvisations collectives réamorçées par Lennie Tristano sur *Intuition* et *Disgression* en 1949, par Charles Mingus sur *Percussion Discussion* en 1955, *Pithecanthropus Erectus* en 1956 ou *What Love* en 1960, et embrassées par le free jazz à partir des années 60 : le thème, si thème il y a, perd sa fonction référentielle et structurelle, il est décentré et/ou démultiplié. Au lieu fixe de la mélodie, résonne l'espace d'une *puissance mélodique* plus ou moins disséminée. Ainsi que l'écrivirent Philippe Carles et Jean-Louis Comolli, « *même quand elles se succèdent dans le temps, les improvisations du free jazz s'ajoutent, se contrarient, constituent des réseaux, des strates, un feuilleté de lignes sonores — plutôt qu'une même ligne prolongée par plusieurs musiciens se relayant. Ainsi l'œuvre entière devient-elle improvisation, dans la mesure où sa structure, sa forme d'ensemble naissent du croisement, plus ou moins prévu, des lignes individuelles*¹⁰ ». Et les deux auteurs et amis d'ajouter à la polyphonie et à la polyrythmie de ces improvisations collectives leur essentiel polycentrisme. Aux solistes successifs soutenus par des fractions d'accompagnateurs (expression des individualités / *jouer chacun pour soi et pour l'autre*), se substitue une interaction de groupe généralisée (sens de la collectivité / *jouer réellement ensemble*), contemporaine de la philosophie de la libération et des luttes d'émancipation en Amérique du Nord et dans le monde à refondre — étant entendu que ces improvisations collectives, pour parvenir aux résultats les plus probants, supposent une discipline, une maîtrise technique et émotionnelle (des « *stratégies interactives* » pour reprendre l'expression du tromboniste George Lewis : suivre, écourter ou écarter les indications reçues, jouer avec, sans, pour, contre, à côté des autres), considérables.
- Il y a eu l'improvisation « libre », dite parfois « non-idiomatique », apparue en marge du « free jazz » et qui s'est surtout développée en Europe à partir des années 70. Après une première phase « énergétique » (exemplifiée par le saxophoniste Peter Brötzmann et certains musiciens allemands) et une autre « confrontationnelle » (exemplifiée par certains musiciens hollandais autour de l'ICP Orchestra), cette approche s'est de plus en plus spécialisée, dans le sillage du guitariste

¹⁰ in « Free Jazz Black Power », Paris, Champ Libre, 1971, p. 357.

Derek Bailey et du collectif AMM en Angleterre, à travers un travail conjoint/disjoint sur le matériau sonore en tant que tel. Celui-ci fait désormais l'objet de tous les soins, au mépris de toute autre considération (harmonique, mélodique, rythmique, éventuellement même humaine : l'interaction de groupe entre sujets improvisateurs, avec leurs narrations singulières et leurs singularités narratives, pouvant dès lors passer après ou derrière l'objet impersonnel de leur scrutation). Il s'agit d'écouler les sons, de les émettre, d'obtenir ou de soutirer des bruits une musique qui ne ressemblerait à rien de connu. Les techniques instrumentales dites « étendues », qui truffaient jusqu'ici les discours solistes, les figures de style et les « excentricités » des subjectivités musicales, fournissent à présent le motif même de la musique. Ses progrès se ramènent souvent à un raffermissement : chacun sait que, les minutes s'écoulant, les événements prendront une certaine tournure et mèneront les parties de plus en plus prenantes vers la résolution (ou la réfutation) de cette allure, que d'ici peu c'en sera fait de toute spéculation, qu'il faudra *formellement* s'engager et, parfois, ne plus lâcher prise... L'idéal poursuivi dans l'improvisation « non-idiomatique » est de retarder sans fléchir cet avènement, de réfréner ce qui ne demande qu'à forcer le sort, d'en tanner l'indice jusqu'à l'obtention d'une patine d'impalpables micro-contacts, accrocs et attraites, frottements et tassements, grincements et grouillements (comme en un montage de Pol Bury) — ou de le court-circuiter en entrant sèchement en lice, en enfourchant chaque imminence. À force de concentration sur la matière sonore et la mécanique du jeu instrumental, cette approche, parfois confondue avec le summum de l'improvisation, a pu être qualifiée de *cellulaire* ou d'*atomique* — d'aucuns lui préférant les notions d'« *insect music* » ou de « réductionnisme ». Le saxophoniste Evan Parker, qui y a parfois eu recours sans jamais s'y confiner, l'a décrite comme requérant « *une interaction rapide entre les musiciens, chacun contribuant par des unités musicales de plus en plus petites ; les procédures de construction de ces formes libres et atonales permettaient d'aboutir à une musique combinant des séquences strictement fondées sur des jeux d'intervalles et quelque chose de la klangfarbenmelodie*¹¹ ».

¹¹ « De Motu », in *Improjazz-Documents*, n° 2, automne 2000. Dans ses notes de pochette pour « Trigger Zone », un enregistrement du King Übü Örchestrü (FMP CD 117 / 2001), Peter Niklas Wilson décrit minutieusement, et définit, cette approche : « (...) *une musique réduite et aphone* [« speech »-less] *de manière intransigeante, c'est-à-dire : une musique qui a abandonné les éléments de rhétorique propres aux traditions européennes et afro-américaines. Une musique qui, parmi ses préceptes fondamentaux,*

Improvisation “non-idiomatique”, improvisation “trans-idiomatique” : The Trouble With Memory

D'où vient alors l'idée moins déformante qu'empoisonnante, cause de tant de malentendus, que l'improvisation en musique représenterait un absolu, serait non seulement l'incarnation de l'inspiration en ses épiphanies, mais encore le nec plus ultra de l'expérimentation ? Parmi les critiques *déplacées* faites à l'encontre de l'improvisation, surtout à partir des années 60, à partir de la séquence historique où, par conséquent, elle prit de l'ampleur dans le champ jazzistique et ses alentours, au point d'indisposer d'autres types d'expérimentateurs jaloux de leurs prérogatives, il y a celle, tout compte fait assez procédurière, qu'en vérité elle ne révolutionnerait rien, qu'en vérité elle ne proposerait rien de neuf — qu'elle ne serait pas aussi « imprévisible » (miraculeuse) qu'on le prétend. Or, à les écouter, quand ils s'expriment, en jouant et en parlant, maints musiciens improvisateurs paraissent nettement moins soucieux d'innovation que de *pertinence*, de réponses adaptées et apportées en commun. C'est faire fausse route, me semble-t-il, que de tenir le critère de l'imprévisibilité, qu'il se produise ou non quelque chose d'« exceptionnel » en cours d'improvisation, pour qualifiant ou disqualifiant. Qu'importe que ce qui se joue ait déjà été entendu ou non, ainsi que le fait remarquer, par provocation aussi, le virulent violoncelliste Didier Petit :

L'improvisation n'invente rien, et inventer n'a jamais été ni son fondement, ni sa raison d'être, ni son but si l'on peut dire. Ce serait plutôt transposer, transformer, transfigurer notre mémoire en temps réel¹².

Un tel postulat nous inviterait déjà à dissocier la notion de créativité de la conception baudelairienne de la nouveauté et de la « modernité », de la même manière qu'on l'a dissociée, à tort ou à raison, de la notion de répétition.

Il n'est pas exclu que les auteurs de cette critique, à savoir, principalement, des *compositeurs*, aient importé leurs propres hantises — celles-ci résolument « modernes », voire occidentales — dans le débat. Pour Pierre Boulez, l'improvisation musicale n'est « *qu'un acte de mémoire manipulée*¹³ », tandis que John Cage confesse :

compte la transparence et l'économie. Une préférence pour les structures délicates, en filigrane. Avec de l'espace pour le silence. La dé-vocalisation, par rapport à l'idée traditionnelle des timbres instrumentaux, en faveur d'éléments bruitistes sculptés avec précision. L'abandon des concepts conventionnels en matière d'organisation des voix multiples (homophonie, polyphonie) au profit d'une logique de textures de sons, par moments diffractées de façon pointilliste, par moments superposées comme des strates. Une musique qui, avec toute sa prédilection pour le pianissimo, pour les voyageurs qui migrent au bord du silence, ne s'adonne pas à une paresse somnambule mais recueille les micro-dynamiques presque sous-cutanées mais extraordinairement vivaces des réactions instantanées au sein de l'Ensemble. »

¹² « Inflexion », in *In Situ*, n° 9, juillet 1997. C'est-à-dire, pour citer Pierre Hébert : « *Faire son possible avec l'impossible* » (in « L'Ange et l'automate », Laval (Québec), Les 400 coups, 1999, p. 61).

¹³ in « Par volonté et par hasard », Paris, Seuil / collection Tel Quel, 1975, p.150.

Ce que je n'ai jamais apprécié dans l'improvisation, c'est le retour de la mémoire (...), le retour aux choses apprises ou fréquentées (...), on joue des phrases que l'on pense originales, alors qu'on ne fait que répéter des agencements entendus il y a plus ou moins longtemps. Dans l'improvisation on croit tenir son discours et on tient celui des autres¹⁴.

Relevons que ce qui pose problème à Cage ne pose pas particulièrement problème aux improvisateurs, généralement conscients de ce qu'ils font, de ce qu'ils tentent, réussissent ou ratent, face aux contraintes, et peu soucieux de « surveiller leur langage » au sens où des choses apprises ou fréquentées y feraient retour, peu inquiets de tenir celui des autres puisque leur génie d'imprégnation est bien plutôt en quête, au sein de la formation socio-musicale, d'une identité multiple et non-contradictoire. Ainsi, quand Francis Marmande demanda à Elvin Jones, pour redonner à présent la citation complète : « *Est-ce que le quartette de John Coltrane répétait ?* », le batteur répondit, à rebours du « bon sens » :

Vous plaisantez. Jamais de la vie ! On se lançait à bride abattue. C'était bien mieux ainsi. Répéter... Ç'eût été un désastre. On aurait été perdus. On cherchait la juste voie pour atteindre le point de communion, vous comprenez ? C'était tellement plus léger ainsi. On cherchait ensemble notre spiritualité sans se le dire. On cherchait à retrouver nos pères. On avait les mêmes histoires, le même génie d'imprégnation.

Je ne m'attarderai pas ici sur un certain « sens commun », qui est en définitive celui de Cage ou de Boulez, et qui continue d'attribuer l'ordre, le sens, la progression logique et le développement structuré, préférentiellement à *l'œuvre composée* (à la pensée du compositeur, garante et/ou redevable de l'originalité et de l'infailibilité du *résultat*), et le désordre, le non-sens, l'éparpillement et la confusion, préférentiellement à *l'improvisation à l'œuvre* (à l'entendement des improvisateurs, lancés dans le flux du devenir, du Divers en mouvement). Reconnaisant toutefois que ce non-sens pouvait être, à petites doses, « rafraîchissant » (de nombreux improvisateurs, tel le trompettiste et bugliste Franz Koglmann, n'envisagent-ils pas leur savoir-faire comme une faculté d'irritation ou un facteur d'insécurité ?), et John Cage, et Pierre Boulez ont fait un usage modéré de l'improvisation, lui préférant d'ailleurs les vocables et les procédés de l'« indétermination » pour le premier et de l'« aléatoire » pour le second. Sous certaines conditions. Afin de perturber, un tant soit peu, l'ordonnement de leurs travaux. Sans que l'on puisse à aucun moment contester leur *figure d'autorité*. Ce faisant, ils n'ont certes pas expérimenté les mêmes réalités socio-musicales que celles où s'aventurent, ensemble, les improvisateurs. Tout se passe plutôt comme s'il leur avait fallu dénoncer la présomption de ces derniers à ne se laisser guider que par le principe de plaisir en donnant un corps fantasmatique à une musique qui ne

¹⁴ in *Jazz Magazine*, n° 282, janvier 1982, pp. 48 à 51. C'est Christian Béthune qui rapproche ces deux citations dans son article « Imiter, créer, improviser », paru dans *L'art du jazz*, n°1, 2009, p. 24.

serait, formellement, jamais identique à elle-même, *jamais tout à fait*, et quitte à remettre en cause le principe d'identité de l'œuvre et de son unique auteur, exerçant son unique contrôle.

Cela étant dit, le différend, noté plus haut, entre les musiciens pour lesquels l'improvisation est restée une modalité de l'interaction entre les hommes, et celles et ceux pour qui elle est devenue une fin en soi, une somme plus importante que ses parts, a sans doute contribué à compliquer un tel débat. À l'instar de certains compositeurs dits « contemporains », certains improvisateurs dits « non-idiomatiques » se méfient des antécédents, des connaissances acquises ou des expériences faites : *du pré-existant*. Ils se méfient des automatismes d'une mémoire et d'un imaginaire autant individuels que collectifs perçus comme des entraves, comme d'authentiques gênes pour une expérimentation véritablement aboutie. Ils se sont voulus sans autre attache que celle de l'instantanéité de l'exécution, la plus inconditionnée possible, sans cette embarrassante mémoire qui travaille le « champ jazzistique » depuis toujours. Ils se sont pensés dans la coupure et la séparation avec les autres musiques improvisées et non-improvisées, se dotant d'une grammaire sonore inédite mais par la même aussitôt identifiable (finalement très « idiomatique »), ne serait-ce qu'à travers tout ce qu'elle s'emploie perpétuellement à éviter. Or, à quel monde et quelles croyances de telles stratégies d'évitement renvoient-elles ? Martha Bayles a suggéré¹⁵ que quantité d'artistes des « avant-gardes » européennes auraient non seulement cherché à se démarquer du modèle (afro-)américain, mais de tout modèle, *à faire le vide*, en eux et autour d'eux, là où la plupart des musiciens afro-américains, ou des musiciens se situant dans une perspective afrologique, pour utiliser le concept forgé par George Lewis, auraient d'abord et avant tout été animés par la volonté de survivre et de vivre, de célébrer la vie dans toutes ses dimensions et par tous les moyens — la vie plutôt que le vide — en rassemblant les différentes parties de leur être culturel, en greffant du sens par-dessus du sens par-dessus du sens, tel que dans l'activité de *signifying* théorisée par Henry Louis Gates Jr. Ce pourquoi l'improvisation collective, telle qu'elle se pratique dans le champ jazzistique, et quelles que soient les techniques de référence, peut être décrite comme *une activité interprétative et associative*, ou, dans les termes de Raoul Vaneigem, comme un moment unitaire, c'est-à-dire un et multiple, qui non seulement ne se refuse rien a priori, aucun recours, aucune ressource, mais *ne peut se dispenser de rien*, pour survivre et pour vivre précisément. Elle n'absente rien, ne s'absente pas, pour exister : elle est doublement cette présence d'esprit, à soi-même et aux mondes, ouverte à une multiplicité de matériaux et de méthodes qu'elle combine et recombine. Loin d'afficher une quelconque défiance (ou une quelconque complaisance) à leur égard, les improvisateurs privilégiant cette approche, qu'Anthony Braxton qualifie de

¹⁵ in « Hole in My Soul : The Loss of Beauty and Meaning in American Popular Music », New York, The Free Press, 1994.

« trans-idiomatique », se laissent aller aux *opérations* de leur mémoire et de leur imaginaire, par libres associations d'idées, en multipliant les codes. L'utopie de cette improvisation collective a été rapportée à une société dans laquelle les individus seraient « *de plus en plus libres au sein d'une communauté solidaire* » (Léopold Sédar Senghor). Libres de s'associer en approfondissant ensemble leur être culturel et ce qui les relie à une histoire, à plusieurs histoires, de l'Afrique fantôme aux anneaux de Saturne, en passant par l'Amérique contemporaine. Libres de transposer, transformer, transfigurer leur mémoire en temps réel.

Ainsi, les musiques trans-idiomatiques du champ jazzistique apparaissent-elles comme radicalement inclusives, aussi bien des formes connues que des formes inconnues, créant des circulations ou des navigations à travers la forme, selon une autre image employée par Braxton — un spécialiste en la matière, de même qu'Ornette Coleman ou que Lawrence D. Butch Morris. George Lewis observe de son côté que,

dans nos improvisations quotidiennes, à la fois musicales et humaines, nous interagissons avec notre environnement, en naviguant à travers le temps, l'espace et les situations, en créant et en découvrant des formes simultanément. En conséquence de quoi, ce processus interactif et générateur de formes semble s'enraciner et fleurir librement, dans de nombreuses musiques, avec ou sans règles et régulations préétablies¹⁶.

Cette navigation à travers la forme est à rapprocher de ce que dit Arthur Rimbaud du poète voleur de feu, dans la seconde lettre du « Voyant » : « *Si ce qu'il rapporte de là-bas a forme, il donne forme ; si c'est informe, il donne de l'informe*¹⁷. » On se souvient que, dans « Une saison en enfer », Rimbaud finit par trouver sacré le désordre de son esprit¹⁸, c'est-à-dire qu'il finit par trouver sacré ce mélange fascinant dans son désordre, transposant, transformant et transfigurant les données de l'existence, de la conscience et de l'identité, vers la vraie vie.

¹⁶ « Improvised Music After 1950: Afrological and Eurological Perspectives », in *Black Music Research Journal*, vol. 16, n° 1, printemps 1996, p. 117. George Lewis y revient, dans une interview récente : « *Car, si vous devez à la fois réagir aux conditions et créer les conditions, il va vous falloir développer un sens aussi multidimensionnel que possible de ce que ces conditions sont ou pourraient être. (...) Et donc, une grande partie de ce qui arrive au cours d'une improvisation est une interprétation du contexte, essayer d'analyser et de comprendre les perspectives, et en cela ce n'est vraiment pas différent de ce que les gens font au jour le jour. Dans ma perspective, je donne une version musicale, je me sers de capacités fondamentalement humaines pour produire ces improvisations.* » (in *Signal to Noise*, automne 2006, n° 43, p. 26).

¹⁷ *Lettre à Paul Demeny*, in « Poésies / Une saison en enfer / Illuminations », Paris, *Poésie* / Gallimard, 1973, p. 203.

¹⁸ Cf. *Délires, II, Alchimie du verbe*, in « Une saison en enfer », *ibid.*, pp. 139 à 146.

In 'n Out : *l'aller-venir de l'improvisation*

Admettons donc que l'improvisation en musique ne remplit pas les conditions d'un développement préalablement structuré, mais qu'elle donne l'exemple d'une activité spontanément structurante, soit qu'elle consiste en une dépense d'énergie architecturale, soit en un mode particulier d'appréhension et d'organisation des données du sensible et de l'intelligible. Si *l'improvisation n'est pas l'inverse de la composition*, si elle est bien un autre mode de composition (spontanée, comme le voulait Mingus), une autre manière d'agencer les sons et les relations entre celles et ceux qui les émettent (comme les improvisateurs n'ont cessé de le proclamer), la question devient alors: pourquoi plébisciter un tel mode (ou ne pas le plébisciter)? *À quoi sert d'improviser* (en dehors d'échapper au contrôle exercé par l'auteur)? Tournons-nous vers George Lewis, lequel prend bien garde de préciser que le processus interactif et générateur de formes de l'improvisation collective est *avec ou sans* règles préétablies : sans règles qui auraient force ou valeur de lois. Les règles que l'on se donne implicitement ou explicitement pour jouer, ou qui s'établissent en cours de partie¹⁹, sont autant observées qu'ignorées par les improvisateurs, car elles ne leur servent très exactement qu'à ça, qu'à accroître les possibilités du jeu. Ni l'idéalisation du développement structuré, ni l'absolutisation d'une grammaire sonore inédite ne peuvent se substituer à la principale valeur, qui est celle du jeu, du *jeu de vivre*.

Par jeu, les musiciens improvisateurs du champ jazzistique ont toujours procédé à de polymorphes assemblages, riches en coexistences dynamiques de matériaux, de méthodes et de modèles. Lorsque le saxophoniste Joe Henderson titre son enregistrement de 1964, pour le label Blue Note : « In 'n Out », ou lorsque le contrebassiste Fred Hopkins et la violoncelliste Deirdre Murray, dans les années 80, se dotent d'un système d'improvisation qu'ils intitulent « inside/outside », l'un et les autres ne visent pas stabiliser des polarités « opposées » : d'un côté ce qui serait « in » ou « inside », et correspondrait à l'œuvre composée/conformée, de l'autre ce qui serait « out » ou « outside », et correspondrait à l'improvisation à l'œuvre/déformante. En réalité, l'improvisation est autant d'un côté que de l'autre, elle est la circulation ou la navigation mêmes, l'aller-venir entre la forme, le difforme et l'informe, entre ce qui tient compte des règles, toujours ponctuelles, et ce qui n'en tient pas compte. Il convient, pour prendre la mesure de cet autre sens commun, de laisser la parole à quelques-uns des utilisateurs — conscients — de tels systèmes de navigation/improvisation.

- Sagesse du saxophoniste Pharoah Sanders : « *Il semble que, en ce qui me concerne, plus je joue « inside », en tenant compte*

¹⁹ Les improvisateurs sont bien placés pour *savoir*, selon l'observation en forme de boutade de Didier Petit, notre « *incapacité à faire n'importe quoi.* »

des accords et du morceau, plus j'ai envie de jouer « outside », de jouer libre. Et réciproquement, plus je joue « outside », plus j'ai envie de jouer « inside », aussi. J'essaye de trouver un équilibre dans ma musique. Beaucoup de musiciens démarrent en jouant « out ». Mais quand, moi, je commence par jouer « inside » et que je me laisse emporter par l'esprit, où qu'il aille, j'éprouve que cela me convient mieux²⁰».

- *Sagesse du saxophoniste Von Freeman : « Personne ne veut entendre quelqu'un aller « out » s'il n'a pas appris à être « in ». Vous comprenez, si vous n'avez pas appris vos fondamentaux, si vous n'êtes pas passé par tous ces saxophonistes, tous ces trompettistes, tous ces pianistes et tous ces batteurs, tous ceux qui eurent une importance capitale dans la création de cette musique, si vous ne leur avez pas rendu ce qui leur était dû, personne ne voudra vous entendre jouer « out », parce que vous ne connaissez rien à ce qui est « in »²¹».*
- *Sagesse du saxophoniste Kidd Jordan : « Pour moi, tous les sons sont musique. Au commencement de tout ça, on a dit que la musique était du son. Puis, on en est arrivé au point où ce qui était plaisant à l'oreille était de la musique, et ce qui n'était pas plaisant était du bruit. Mon approche est d'essayer de réagir aux sons : ce qui fait vraiment le jazz, c'est le timbre. Le côté « accordé / désaccordé » [« in-and-out-of-tune »]. Ce qui rend le jazz différent de la musique classique est qu'il utilise toutes sortes de timbres, tandis que le classique se concentre sur l'intonation pure. Quand je m'appête à jouer, rien n'est vraiment aligné. J'essaye d'écouter et de confronter les sons²²».*
- *Sagesse du pianiste Jodie Christian : « Roscoe [Mitchell], comme Joseph [Jarman] ou Muhal [Richard Abrams], voulait inventer une musique qui permette d'être à la fois « in » et « out », de passer à tout moment de l'« inside » à l'« outside ». Ce que c'était exactement que l'« inside » ou l'« outside » de la musique restait ouvert aux spéculations... Muhal avait l'habitude de nous emmener dans la rue ou dans les clubs et de nous répéter : « Voilà d'où nous venons, voilà d'où vient ce que nous faisons. Si nous devons découvrir quelque chose d'autre, c'est à partir*

²⁰ Cité par Martin Williams, in « Jazz Masters in Transition, 1957-1969 », New York, Da Capo, 1982 [I / 1970], p. 249.

²¹ Interviewé par Ted Panken à l'antenne de la station de radio WKCR, le 17 juin 1987. Transcription disponible sur www.jazzhouse.org.

²² Cité dans le dossier de presse accompagnant la sortie de son disque, avec William Parker et Hamid Drake : « Palm of Sound » (AUM Fidelity / 2006).

de ce que nous sommes. Mais quoi que vous fassiez plus tard, n'oubliez jamais qui vous êtes et tout ce que vous avez reçu. » *Voilà donc ce que j'ai appris au contact des musiciens de l'ACM : que la recherche de nouvelles sonorités était sans fin, et qu'elle devait s'harmoniser avec tout ce que nous savions déjà faire*²³».

- Sagesse du saxophoniste Ari Brown, recommandant à ses partenaires d'« explorer la musique dans ses moindres recoins, être à la fois « in » et « out », pouvoir interpréter n'importe quelle composition et lui trouver toutes les ressemblances²⁴. ».
- Sagesse du saxophoniste Ernest Khabeer Dawkins : « C'est même l'une des choses les plus importantes que j'ai apprises de Malachi [Favors Maghostut] : « Tu peux jouer autant « inside » que tu peux jouer « outside », tu peux jouer autant « outside » que tu peux jouer « inside », car toutes ces méthodes sont solitaires²⁵ ».
- Sagesse du saxophoniste David Murray : « Si j'avais poursuivi dans cette voie-là, on m'aurait catégorisé comme joueur d'avant-garde, ce que je ne suis pas. J'ai besoin d'entrer et de sortir [« to go in and out »] des genres pour me présenter tel que je suis²⁶ ».

Approfondissant la notion de « double conscience » avancée par W.E.B. Du Bois, Paul Gilroy a fait du « positionnement simultané à l'intérieur et à l'extérieur du monde occidental », de cette « fragmentation du moi », la clef de « l'expérience noire du monde moderne²⁷. » Il n'est sans doute pas de meilleures expressions de cette réalité, une et multiple, que les pratiques socio-musicales de l'improvisation collective dans le champ jazzistique et ses alentours, tant ces musiques, qui constituent une *tradition* de diversité [« heterogeneity »], de mutabilité [« flexibility »] et de créativité [« creativity »],

²³ Entretien réalisé à Chicago en novembre 2002.

²⁴ Entretien réalisé à Chicago en novembre 2002.

²⁵ Entretien réalisé à Chicago en avril 2001.

²⁶ in *Wall Street Journal*, 14 novembre 2009.

²⁷ in « L'Atlantique noir – modernité et double conscience », s.l., Kargo, 2003 [I / 1993 : « The Black Atlantic. Modernity and Double Consciousness », p. 52 et p. 248. Et pas seulement la clef de l'expérience noire du monde moderne, si l'on en croit la sagesse de Pierre Hébert : « Le modèle du rapport qui m'intéresse entre diverses disciplines, est celui de la conversation plutôt que celui de la fusion. J'aime trop les zones frontalières pour vouloir effacer les frontières. C'est au contraire une façon de compter avec elles, n'accordant une valeur absolue ni aux frontières elles-mêmes, ni à leur effacement. Il s'agit de les prendre dans leur historicité, c'est-à-dire sous l'angle où elles peuvent être mises en crise. Les frontières sont en effet lieux de contrebande, de migrations clandestines et de guerres. » (in « L'Ange et l'automate », op. cit., p. 46).

selon la terminologie en usage parmi les musiciens, tous styles et toutes époques confondus, sont un jeu constant entre « *inside* » et « *outside* », entre le licite et l'illicite, le connu et l'inconnu, le tréfonds et l'au-delà, le réel et l'imaginaire — soi et l'autre : un jeu avec les règles, plutôt que sans elles ou selon elles²⁸. Ce que Lawrence D. Butch Morris subsume comme « *une logique sociale basée sur de nouvelles réciprocités*²⁹ ».

Et de quatre propriétés

De tout cela, on dégagera quatre propriétés de la pratique de l'improvisation collective entre les hommes, telle qu'elle s'est donnée à voir et à entendre dans le champ jazzistique.

1) L'improvisation est positionnelle

Dire communément de l'improvisation qu'elle annule la séparation entre le compositeur et l'interprète, c'est dire que celui qui joue est celui qui crée. Or celui-ci ne peut créer qu'en écoutant son oreille ou sa voix intérieures, en écoutant les autres, en s'adaptant en permanence au contexte et à ce que celui-ci lui évoque — en étant prêt à tout à tout moment. Si la pratique de l'improvisation collective n'attribue pas définitivement tel ou tel rôle (accompagnateur, soliste, chef d'orchestre, arrangeur, etc.) à tel ou tel musicien, elle ne supprime pas lesdits rôles : elle les répartit en chacun (faisant de la polyvalence un bien commun) et entre tous. Ce pourquoi, selon Butch Morris encore, elle *mobilise* la mémoire, le savoir, l'intelligence, l'instinct, l'intuition, la volonté, l'expression et l'imaginaire de chaque participant : elle s'appuie sur des expériences déjà menées, qu'elles se soient avérées concluantes ou pas, et sur le désir de les réorienter ou de les laisser se réorienter autrement. Dans les musiques improvisées du champ jazzistique, les identités individuelles restent sensibles (elles ne se fondent pas les unes dans les autres comme dans d'autres pratiques de l'improvisation musicale), et même elles se démultiplient : de leurs rapports toujours complexes naît la musique. Le saxophoniste François Jeanneau raconte ainsi que l'improvisateur se trouve

emporté dans un flux constant, ininterrompu, d'informations de natures multiples et de provenances diverses (de lui-même, des membres du groupe...), vis-à-vis desquelles il va devoir réagir, soit en les acceptant, quitte à être amené à modifier le fil conducteur qui était le sien à ce moment précis, soit en les refusant, ce qui revient pour lui à poursuivre son idée en cours, suggérant ainsi à ses partenaires de se repositionner dans cette nouvelle optique, libre à eux d'accepter ou de faire de nouvelles propositions, ce qui ne manquera pas d'arriver...

²⁸ David G. Such a mené une remarquable étude à ce sujet dans son essai « Avant-Garde Jazz Musicians; performing "out there" », Iowa, University of Iowa Press, 1993, pp. 103 à 109.

²⁹ Cf. le livret du coffret « Testament : A Conduction Collection » (New World Records / 1995).

2) *L'improvisation est situationnelle*

Dire communément de l'improvisation qu'elle est un mode de composition *dans l'instant*, en temps réel, c'est dire non seulement qu'elle trouve dans une succession d'instant à un endroit (et un envers) donné, dans l'immédiateté d'une situation, d'un espace-temps, les raisons et les déraison de son ordre musical — qu'elle trouve ici et maintenant *tout ce qui est utile à la vie*, mais aussi qu'elle remet en jeu, qu'elle *réalise* certaines des virtualités du temps passé et du temps futur, celui de la mémoire et celui de l'imaginaire, dans le temps présent, qui est le temps de toutes les actualisations, qui est le temps des subjectivités « en cours de réalisation ». Ainsi, la conscience de l'expérience immédiate (d'un moment unitaire mais complexe, d'un moment un et multiple) est conscience et pratique maximales d'une expérience immédiate et totalisante. Grâce à une *Total Music*, comme elle fut parfois orgueilleusement désignée, qui ne donne à voir et à entendre sa totalité qu'en un lieu (de vie) et un moment (de vie).

3) *L'improvisation est immanente*

Dire communément que le musicien qui improvise poursuit un dialogue avec ce qui est en lui et autour de lui, c'est dire qu'il poursuit un dialogue non seulement avec ce qui ne cesse de le constituer comme individualité et comme subjectivité, à travers ce qui le fait être et qui le change, mais aussi avec ce qui n'est pas lui — ou ce qui est en lui sans qu'il le sache encore, avec ce qu'il ne détermine pas et qui est « volonté » extérieure à lui (du matériau, de l'instrument, de l'autre, des autres, du contexte, de la règle...). Le musicien improvisateur cherche à la fois à s'abandonner à lui-même, ou plus exactement à ce qu'il y a en lui (« *me perdant, je me trouve ; oubliant qui je suis, je me réalise* », écrit Vaneigem), à ce qu'il interprètera, selon les cas et les systèmes de croyances, comme une voix intérieure, un courant de conscience ou un « esprit », et à aiguïser son attention au moindre fait et geste, à ce que joue chacun de ses partenaires, sans jamais (ou presque) les abandonner. *Il est à la fois dans un état d'inconscience et d'hyper-conscience, de double conscience*. Pour toutes ces raisons, l'improvisation collective est *l'exacte expression des forces en présence et en devenir*, telles qu'elles se figurent et se reconfigurent, les unes par rapport aux autres, comment les individus impliqués perçoivent et se représentent leur environnement, comment ils vont vers le maximum de conscience du groupe qu'ils forment, toujours ponctuellement. Autrement dit encore, l'improvisation collective dans le champ jazzistique est un mode de présence à soi-même et aux autres, une manière d'*être avec* : avec ce qui s'est passé, ce qui se passe et ce qui pourrait se passer, avec son destin et ses désirs, avec son ombre ou son double... C'est pourquoi nombre de musiciens improvisateurs en parlent moins comme d'une technique ou d'une méthode, que comme un état d'esprit, un mode de vie, voire un rapport au monde.

4) *L'improvisation est une dynamique combinatoire et transformatrice*

Dire communément que les musiques improvisées du champ jazzistique ouvrent un espace d'interconnexions et de reformulations permanentes des règles du jeu, un art de *faire autrement avec (tout) ce que l'on a et comme on aimerait pouvoir en disposer* (art de faire, défaire et refaire : la forme et l'informe, l'ordre et le désordre cessant d'être pensés contradictoirement), c'est dire que ces musiques réorganisent continuellement les données de l'existence, de la conscience et de l'identité, qu'elles les *potentialisent*. Depuis les années 60 et le « free jazz »... mais en réalité depuis Charles Mingus et Lennie Tristano... mais en réalité depuis Duke Ellington et Fletcher Henderson... le vocabulaire des formes s'est considérablement étoffé dans le champ jazzistique, pour *déboucher* sur des compositions étendues ou complexes, sur des suites inspirées ou non de la musique dite « classique », sur des musiques modales, polytonales ou atonales, sur un nouvel éventail rythmique inspiré des Antilles ou de l'Afrique, etc. Parmi tant d'*incitations canalisantes*, se dessine un réseau de galeries, de couloirs et de corridors où musiques et musiciens doivent se frayer (s'improviser) des *passages*, et dont la variété et la variabilité sont le propre du champ jazzistique. L'improvisation collective, comprise comme un mode de sélection et d'organisation immédiat (immanent), créatif (combinatoire) et à plusieurs (commun) des éléments appropriés à la résolution des problèmes de la musique, de l'art et de la vie, serait ce qui transpose, transforme et transfigure les composantes de la musique, de l'art et de la vie en *improvisantes*. J'appelle « improvisantes » les composantes non absolument nécessaires mais ponctuellement utiles, *pertinentes*, de toute réalité socio-musicale ou socio-culturelle, dont le mode même de sélection et d'organisation suggère l'ensemble virtuellement infini des éléments mobilisables, y compris ceux qui n'auraient pas été *alors* retenus — soit le domaine du possible. Les musiques improvisées du champ jazzistique étant ainsi puissamment imaginatives, A. B. Spellman était fondé d'estimer, en 1966 :

Ainsi le nouveau musicien s'occupe-t-il principalement de cultiver le Merveilleux. Et il juge davantage son travail d'après la fréquence avec laquelle le Merveilleux survient, que d'après des valeurs compositionnelles³⁰.

³⁰ in « Four Jazz Lives », Ann Arbor, University of Michigan Press, 2004 [1 / 1966 : « Four Lives in the Bebop business »], p. 83.