

**VOLUME!**

## **Volume !**

La revue des musiques populaires

**1 : 1 | 2002**

**Varia**

---

# Processus de création dans l'improvisation

*The Creative Process in Improvisation*

**Matthieu Saladin**

---



### **Édition électronique**

URL : <https://journals.openedition.org/volume/2486>

DOI : [10.4000/volume.2486](https://doi.org/10.4000/volume.2486)

ISSN : 1950-568X

### **Éditeur**

Association Mélanie Seteun

### **Édition imprimée**

Date de publication : 15 mai 2002

ISBN : 1634-5495

ISSN : 1634-5495

### **Référence électronique**

Matthieu Saladin, « Processus de création dans l'improvisation », *Volume !* [En ligne], 1 : 1 | 2002, mis en ligne le 15 mai 2004, consulté le 28 juillet 2022. URL : <http://journals.openedition.org/volume/2486> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/volume.2486>

---

Tous droits réservés

éditions seteun



**Matthieu SALADIN**, « Processus de création dans l'improvisation », *Volume ! La revue des musiques populaires*, n° 1(1), 2002, p. 7-16.

Éditions Mélanie Seteun

# processus de création dans l'improvisation

par

Matthieu SALADIN

Université de Paris I Panthéon-Sorbonne

**Résumé.** L'improvisation, telle qu'elle apparaît dans sa forme la plus libre, de par sa relation particulière au temps, induit une reconsidération du processus de création. Une autre analyse semble nécessaire, différente, dans sa conception, de celle retenue généralement en Art. L'autonomie inhérente à l'objet produit, est-elle, en effet, intelligible de la même manière que dans une création dite immuable ? C'est ce à quoi nous tenterons de répondre à travers l'analyse des quatre éléments suivants : la relation préparation/performance, le matériel témoin, la relation au public et l'improvisation collective. Il s'agit dans chaque cas de saisir ce que représente le support d'un improvisateur, afin de bien comprendre que le processus de création n'est pas à dissocier de son résultat. Une telle démarche amène alors l'improvisateur forcené à concevoir sa pratique comme celle qui résulterait d'un art éthique.

**Mots-clefs.** *Improvisation – Processus – Création – Support – Temporalité.*

*« L'idée même d'improviser qui tant nous questionne avant et après s'éloigne totalement dans le temps où l'on improvise, et, elle se résout en un vide innommable ... »*

*Michel Doneda*

**Lors** que, dans les années soixante, les groupes et collectifs anglais, mais aussi européens, tels qu'AMM, Joseph Holbrooke et le Spontaneous Music Ensemble, posent les bases de ce que l'on a coutume d'appeler aussi bien improvisation libre, totale ou musiques improvisées, c'est avant tout lié à une nécessité de créer une musique personnelle, dégagée de toute tutelle stylistique majeure. Il s'agit alors, selon Derek Bailey, de considérer la musique librement improvisée comme celle « qui n'adhère à aucun style ou langage particulier, ne se conforme à aucun son particulier », et dont « l'identité n'est déterminée que par l'identité musicale des personnes qui la pratiquent » (Bailey, 1999).

Le choix d'improviser sans support intervient comme une volonté de ne pas inscrire l'œuvre dans la contemplation. Il s'agit d'un profond désir d'être dans le vivant, dans la nature même du son et non dans une création symbolique en vue d'une projection, enfin, d'être uniquement musical. Car dès qu'il y a composition, précise Bailey, « une œuvre musicale n'est plus strictement musicale ; elle existe en dehors d'elle-même, si l'on peut dire, sous la forme d'un objet auquel un nom fut donné : partition » (Bailey, 1999). L'un des exemples les plus représentatifs de cette autre dimension se trouve dans les partitions devenues œuvre-objet. Pour ces musiciens pionniers, l'enjeu d'une telle pratique se situe donc dans la négation d'une universalité. On peut d'ailleurs d'ores et déjà remarquer que si certains compositeurs ont tenté également de se rapprocher de ce que peut représenter le son dans son concept initial (c'est notamment le cas des œuvres que l'on a qualifié d'« ouvertes », « œuvres en mouvement qui se situent à la fois hors du temps et dans le temps, celui de la réalisation » (Mussat, 1995)), c'est réellement les improvisateurs susmentionnés, qui y parviendront par la suppression même du support. Car si la représentation est constamment originale, elle l'est également par le renouveau de ce qui constitue le support de l'improvisateur.

Il apparaît alors utile de comprendre en quoi consiste exactement le support de l'improvisateur, car qu'est-ce qui caractérise un processus de création, si ce n'est son support ? L'improvisation, en tant qu'action éphémère, s'inscrit dans un espace-temps défini. Elle devient l'œuvre, énoncée initialement par Marcel Duchamp, qui donne des rendez-vous. Il se crée alors cette sorte de temporalité intrinsèque de l'œuvre. Il n'y a qu'une seule représentation possible et qui, du même coup, en marque la finalité. Finalité qui n'en serait d'ailleurs pas une. Car nous pourrions très rapidement nous rendre compte que ce que nous appelons ici finalité s'immisce à l'intérieur même du jeu pour n'expirer qu'au terme de l'instant, n'étant finalement pas un but en soi mais seulement transitoire. Cette singularité, que l'on observe aussi bien dans les œuvres éphémères que celles qui s'en réclament, correspond à un « refus de voir dans les œuvres d'art des monuments éternels offerts à la dévotion permanente » (Shusterman, 1992a).

A travers la prédilection de l'instant, l'improvisation, dans son exécution, s'inscrit d'emblée dans une époque et un lieu, une période qui sera inévitablement dépassée de la même manière qu'un territoire déjà absent. Cette négation de l'universalité amène bel et bien une reconsidération de la temporalité de l'œuvre qui s'oppose du même coup à la valeur prédominante qui vise à réserver l'œuvre en tant qu'objet fiable, c'est à dire en tant que chef d'œuvre qui brave le temps. Dès lors ne devrions-nous pas rapprocher l'improvisation dans ses représentations directes de ce qui caractérise la performance et non du concert ? L'improvisation « live » est bel et bien marquée par une non-disponibilité. Elle est événement. En ce sens, peut-être pourrions-nous dire qu'elle refuse l'analyse ? L'improvisateur apparaît comme celui qui dans la passion du jeu, n'entend pas la complexité de ce qui advient. L'enjeu d'une telle pratique se situe résolument ailleurs. Il s'agit d'autre chose. Il n'y aurait, par exemple, aucun intérêt de demander à un improvisateur de réitérer littéralement son action, et si telle chose était faite, on pourrait facilement envisager qu'« il en perdrait l'unité en découvrant sa complexité » (Raymond de, 1980). Car bien plus qu'une spécificité, chaque improvisation renferme un tout, est échantillon de ce que pourrait représenter l'œuvre globale. Elle devient décelable dans l'instant, ou pour reprendre les termes de Didi-Huberman (2000), « c'est dans le Maintenant réminiscent que l'origine apparaît ».

Cependant qu'en est-il quant au support même de l'improvisateur, sur quel espèce de matériau s'appuie-t-il dans son processus de création ? Il est évident que la suppression d'un support tel que la partition ou de tout autre élément plus ou moins défini en amont ne correspond pas à une absence de support. En considérant toujours cette temporalité propre à l'œuvre liée à une fragmentation naturelle dans sa perception, nous pourrions tenter de saisir la dualité qui s'opère dans une improvisation, celle qui dialectise la préparation à la performance. Comment ce rapport intervient-il et comment participe-t-il à la mise en place d'un moment insolite lorsqu'il y a confrontation ? On peut imaginer qu'il se crée alors, au sein de l'action, deux groupes distincts, du moins à priori, d'individus, d'une part l'(les) improvisateur(s) et d'autre part le public.

En ce qui concerne les acteurs du premier groupe, disons que, si ce que l'improvisation propose est éphémère, elle s'inscrit en même temps dans la propre durée de l'improvisateur, elle l'accompagne quotidiennement. On pourrait alors en parler comme d'un « art éthique ». Il ne s'agit pas pour l'improvisateur de fabriquer pour l'éternel, d'ailleurs à quoi bon. L'improvisation n'agit pas dans une logique de résistance au temps, elle se joue du temps. Mais alors qu'en est-il de ce fameux rapport de l'œuvre d'art comme acte de résistance ? Il serait sans doute utile ici de rappeler que ce n'est pas la dimension universelle d'une œuvre d'art qui la caractérise ou non comme acte de résistance. Il ne s'agit pas là d'envisager l'improvisation comme le fait d'une pratique dégagée de tout acte de résistance. Bien au contraire, sa condition d'éphémère la situe en tant qu'acte de résistance suprême, celui-là même qui traverse l'Histoire, l'improvisation étant acte de résistance trans-historique. L'improvisateur entretient définitivement un autre rapport au temps, un rapport sans doute au premier abord effrayant, car le jeu qui les lie est un jeu effrayant, c'est un jeu qui le renvoie à sa

propre mort. Lorsqu'un musicien entreprend de se consacrer totalement à l'improvisation, il rend également compte de sa propre « éphémérité » et de son inéluctable disparition à terme. On pourrait alors comparer celui qui improvise au cuisinier japonais, tel que le présente Roland Barthes, à savoir celui qui prépare toujours ses plats devant le client et ce, peut-être parce qu'« il importe de consacrer par le spectacle la mort de ce que l'on honore » (Barthes, 1993). La pensée musicale que l'improvisation suscite est de cette manière « ininterrompue depuis que le sujet a commencé à penser et ne s'arrêtera que lorsqu'il n'en sera plus capable. C'est un processus évolutif continu » (Raymond de, 1980). En ce sens, il ne s'agit pas d'isoler le processus de création, il coexiste à l'œuvre dans sa perception. On peut tout à fait observer cela en prenant soin d'assister à une série d'improvisation du même musicien en différents temps et lieux. Bien entendu d'autres facteurs interviennent dans ce type de considération, notamment l'identification stylistique au travers des champs lexicaux, mais je pense que c'est réellement dans cette expérience qu'un public a la possibilité d'appréhender un tel phénomène. On ne peut alors qu'être surpris avec quelle évidence ces musiciens amorcent une improvisation, non pas au sens où tout cela se résumerait à la simple répétition d'un show, au spectacle d'une machine bien rodée, où d'improvisation il n'en resterait que l'apparence ; mais plutôt comme s'il s'agissait d'un ensemble insécable, d'un tout homogène où ces prestations « live » ne seraient que les fragments, les seuls éléments audibles et donnés à la compréhension. Nous pourrions alors comparer cette manière d'être à celle qu'observe Nietzsche dans *Le gai savoir* : « en vérité, cet homme, malgré sa jeunesse, s'entend à l'improvisation de la vie et surprend même l'observateur le mieux averti : il semble ne commettre aucun faux pas » (Nietzsche, 1982). D'ailleurs aurait-il seulement la possibilité de commettre un faux pas, une erreur ? Du point de vue purement théorique non, puisque comme le précise Denis Levaillant à propos du processus, « il ne saurait faire erreur, dans la mesure où l'erreur n'existe que quand le sens est antérieur aux faits » (Levaillant, 1981).

Le travail effectué en amont par l'improvisateur, qui consiste en une sorte de préparation, ne jamais négliger « la sensibilité orale, c'est à dire la disponibilité de chacun face à toute situation pouvant advenir » (Levaillant, 1981), n'est pas autonome en soi. Il ne prend sens que dans la performance. A l'inverse, il est facile d'imaginer qu'il ne puisse y avoir réellement performance sans préparation. Avec un certain humour, Evan Parker l'explique ainsi : « ça ne suffit pas d'avoir faim pour se mettre à table ; il faut y apporter de quoi manger » (Parker, 2000). On comprend bien alors que si, à la différence du musicien interprète, l'improvisateur ne joue pas une musique transcrite sur un support concret, il ne fait qu'évoluer sur un autre type de support, un support agissant sur plusieurs niveaux et qui n'est pas directement à définir, étant continuellement en construction. C'est d'un support en devenir dont il s'agit, et qui par là même intègre le processus.

Jacques Siron, dans sa méthode d'improvisation, parle de « partition intérieure » (Siron, 1997) mais cette dénomination est tout à fait réductrice. Certes l'improvisateur apparaît en partie comme son propre support constitutif, son jeu pouvant être compris comme la synthèse ou du moins l'expression de ce qu'il est musica-

lement. Il s'agit d'un support immatériel, inscrit dans son corpus. Cette notion est fondamentale mais il est nécessaire de préciser que le support de l'improvisateur ne se réduit pas à cette seule représentation. Ce qui le constitue se trouve également en dehors de son corps, dans ce qui l'entoure et ce qui le justifie en tant que corps, dans ce qui est autre : le public, l'atmosphère du lieu ou encore les autres improvisateurs lorsqu'il s'agit d'une improvisation collective. Steve Lacy en parle en ces termes : « surtout en solo, quand les choses vont bien, il se trouve que l'instrument disparaît : il y a seulement eux [le public], et tu joues sur eux, directement. Je sens cela très fort, c'est presque graphique » (Levaillant, 1981). Le support de l'improvisateur est nécessairement le produit fusionné de ce qui est à l'intérieur et à l'extérieur, l'improvisateur étant à la fois autonome et hétéronome dans sa conduite. Il s'agirait alors plutôt de l'envisager sous la forme d'un palimpseste mutant, l'ouverture se dessinant ici sous les traits d'une capacité à la perméabilité. Dans une création improvisée, c'est bien ce rapport d'entités consubstantielles qui constitue le noyau conflictuel nécessaire ; chose que l'on retrouve dans la dualité préparation/performance précédemment évoquée, si « certaines préparations étouffent tout tonus créatif, [...] l'absence de préparation laisse démuni devant l'infinie variété des situations complexes » (Raymond de, 1980).

Avant de s'intéresser plus particulièrement au deuxième groupe que constitue le public, peut-être pourrions-nous nous interroger sur l'identité conceptuelle du matériel témoin. Celui-ci engage un transfert quant à la relation qui unit l'improvisateur au public, telle qu'elle apparaît dans la performance. Si l'œuvre a eu lieu, a été entendue, écoutée, ressentie par certains, elle n'existe à présent que dans le souvenir de ses acteurs. Heureusement pour nous, l'enregistrement assure la mise en place d'un matériel témoin. Nous pourrions alors nous demander (en tentant de dépasser le paradoxe qui en ressort naturellement) ce que cela entraîne comme bouleversements dans chacune des deux parties (improvisation et enregistrement).

Cette improvisation, au départ éphémère, devient de ce fait consultable à l'infini. Le matériel témoin devient une œuvre autonome qui engage un autre discours ou encore, dans certains cas, ce n'est plus l'événement en tant que tel qui est revendiqué comme œuvre mais bel et bien l'enregistrement qui en résulte. En dehors d'une musique librement improvisée, c'est ce que l'on retrouve notamment dans certains albums studio de la période électrique de Miles Davis : ce qui est donné à l'écoute correspond à une matière sonore inédite issue de la technique du montage, telle que l'expérimentaient alors Miles Davis et Teo Macero (Cugny, 1993). Il ne s'agit ici plus d'alternative, c'est réellement l'objet disque qui devient l'œuvre autonome. Pour l'improvisation (dégagée d'une volonté d'expérimentation studio), un tout autre phénomène est observable. L'objet disque se trouve inévitablement dans l'incapacité de restituer une improvisation et en ce sens nous pourrions dire que la réification transfère l'improvisation dans une autre sphère. Selon le compositeur théoricien Cornelius Cardew, l'enregistrement « produit véritablement un phénomène distinct, quelque chose en fait de bien plus fort que le simple jeu de l'improvisation, car ce que l'on entend sur disque ou sur bande est en fait ce même jeu, mais coupé de son contexte naturel » (Levaillant, 1981), c'est à dire coupé de son support et donc de

son processus. Mis à part l'intérêt historique, le matériel témoin propose à l'auditeur de se réappropriier la performance, il peut l'envisager dans sa globalité, comme un tout où il a la possibilité de porter son attention sur un seul élément. Élément sur lequel il pourra revenir autrement que par le seul souvenir. Ainsi à la question posée par Etienne Souriau sur l'improvisation, à savoir « la généralisation de l'enregistrement ne risque-t-elle pas de lui faire perdre sa spécificité ? » (Souriau, 1990), il est nécessaire de comprendre qu'il s'agit alors d'une autre réalité, accessible, du moins théoriquement, au plus grand nombre, que chacun reconstruira à sa manière. L'enregistrement ne nuit en rien à l'improvisation, il la projette, en partie, en dehors de ce qu'elle est initialement : l'improvisation enregistrée n'existant plus seulement en tant qu'événement éphémère lié à une réalité passée mais également comme spectre immuable lié à une fiction présente.

Il existe tout de même une émotion singulière propre à l'improvisation « live ». Il s'agit là du fameux hic et nunc de l'œuvre d'art développé par Walter Benjamin, « l'unicité de son existence au lieu où elle se trouve » (Benjamin, 2000). L'improvisation, dégagée d'un matériel témoin, n'existe alors qu'à travers le souvenir d'un son, mais aussi de tout ce qui l'a constituée durant l'instant, l'atmosphère générale émanant de mille et un détails, lumière, odeurs... Il n'y a plus alors de distance, l'auditeur est confronté directement aux sons, il subit en quelque sorte l'aura qui s'en dégage, au sens où l'entend Didi-Huberman (défini comme son sens le plus matériel), à savoir « celui du souffle, de l'air qui nous environne comme lien subtil, mouvant, absolu, cet air qui nous traverse et qui nous fait respirer » (Didi-Huberman, 2000), celui-là même qui porte les sons.

« *In fine*, éphémère, il restera une émotion, une sensation fugace, une trace dans la mémoire, rien d'autre qu'une fragrance mentale sculptée par l'artiste et déposée dans sa chair. » (Onfray, 1995). Mis à part ces quelques fragments inscrits dans la mémoire de chacun, rien ne pourrait justifier de l'authenticité de ce qui est advenu. Si l'improvisation a été suffisamment riche en émotion, elle s'émancipera alors dans le rêve, se détachant par l'oubli d'une certaine réalité, l'esprit étant, comme l'explique Baudelaire, en « état de déviance ».

Considérons à présent à quel niveau le public, ou plus précisément le rapport qu'entretient l'improvisateur dans la création face au public, intervient au sein du processus de création. Le rapport au public dans l'improvisation peut être ambigu, Bailey pense que « le professionnalisme porte préjudice à l'improvisation, qui risque, alors de se réduire à certains clichés » (Bailey, 1999). Le professionnalisme, dont parle Bailey, correspondrait à la mise en place, consciente ou non, de figures types, d'une grammaire définie. Le musicien pourrait alors être tenté de ne perpétuer qu'un discours formaté dans le seul souci de plaire, transposant son improvisation en une sorte de « numéro de music-hall ». Mais s'agit-il alors toujours d'improvisation ? Le rapport au public doit être tout autre, marqué par la vertu de l'attention. Être attentif donc, agir dans l'ouverture. L'improvisation doit être présente dans « l'absence d'intention, de projet finaliste, [qui] permet à la musique de retrouver le temps moment par moment, d'étaler les micros structures, de fouiller toujours

plus loin dans leur organisation interne » (Levaillant, 1980). L'improvisateur, à l'instant du jeu, est habité par les autres, il n'est pas en mesure de maîtriser une totalité, il ne peut que réagir. Il est résolument dans l'expérience, il est en perpétuelle construction, enfin il n'est pas censé évoluer dans un souci de production. Il n'existe plus de séparation temporelle et spatiale entre ce qui est fabriqué et ce qui est reçu. Cette dimension est fondamentale, car elle participe pleinement au processus de création et agit ainsi directement sur l'improvisateur. En ce sens, Shusterman, à travers l'exemple de la danse improvisée (l'improvisation se manifestant ici sans artifice instrumental), montre qu'« il est difficile d'envisager une stricte séparation entre l'artiste et son œuvre et, plus grave encore, [cette réduction] ignore les effets indéniables que l'art a sur les créateurs comme sur le public. Si l'on pense l'art en terme d'expérience, et non plus en terme de production, on garde alors en mémoire que la création artistique est elle-même une expérience intense qui forme autant l'artiste que l'œuvre » (Shusterman, 1992b).

Le fait d'être dans l'expérience implique la dimension expérimentale, c'est à dire le fait d'être dans l'essai et « qui, à partir de là, ne peut prévoir ses résultats lors de l'exécution » (Bosseur, 1996). On rejoint alors l'absence de finalité qui détermine normalement l'improvisation, le résultat se confondant au processus. La situation de l'improvisateur dans un système ouvert amène cette condition de l'imprévu. Le musicien peut dans une certaine mesure suffisamment se connaître musicalement mais difficilement prévoir les réactions d'autrui. C'est cette adversité qui conduit l'imprévu. Dans l'improvisation, ce rapport à l'autre, celui avec qui l'on joue et plus largement celui qui reçoit les sons, ne doit pas être « toléré », c'est à dire admis parce qu'inévitable. Il s'agit définitivement, pour reprendre les termes de Félix Guattari, « de l'accepter, de l'aimer pour elle-même [le rapport à l'autre comme adversité] ; j'ai à la rechercher, à dialoguer avec elle, à la creuser, à l'approfondir » (Guattari, 1992). C'est dans cette dimension là que se situe l'expérience esthétique du créateur et du public, « l'expérience esthétique n'est pas seulement expérience du sujet, elle est expérience de la relation à l'autre : elle est intersubjectivité » (Caune, 1997). Au moment de l'improvisation, les musiciens et les auditeurs sont ensemble dans l'action, comme s'il s'agissait d'un contrat, d'une acceptation commune ayant pour but l'échange implicite d'émotions. On rejoint alors l'analyse de Shusterman qui vise à montrer que « l'expérience esthétique est toujours en développement où alternent action et soumission, et dans lequel est entraîné le récepteur au même titre que le créateur » (Shusterman, 1992b).

Si nous envisageons ainsi le rapport au public, tel qu'il est entretenu dans l'improvisation, c'est à dire comme donnée constituante du processus de création, de quelle(s) manière(s) ce processus agit-il lorsque l'improvisation est collective ? La création à plusieurs n'est plus à définir comme la seule réunion de forces complémentaires. Il ne s'agit plus d'envisager la création musicale comme le seul fait d'une unique personne se privant de tout échange. L'improvisateur agit au sein d'une société. Il n'est, en tant qu'artiste, ni à l'écart, ni à son sommet. Cette volonté d'improviser à plusieurs engendre bien entendu le problème de discernement d'un « créateur » unique, mais qui, on le sait, déjà dans son énonciation apparaît comme obsolète puisque

même celui qui crée en solo, n'existe que dans un rapport à l'autre. Il s'agit bien là de rejeter l'idée même du génie individuel.

Lorsque l'improvisation collective s'effectue de manière inédite entre des musiciens, on pourrait imaginer qu'il se crée une tension spécifique liée à la seule réunion de personnalités et jeux différents. D'une autre manière, il nous faudrait alors tenir compte du phénomène de symbiose inhérent à la situation d'une collaboration à long terme. Dans le cadre d'un duo par exemple, les improvisateurs sont simultanément un et deux, le saxophoniste Urs Leimgruber, ayant l'expérience d'une telle pratique, l'explique de cette façon : « dans ce genre de formation, on peut se faire confiance, élaborer une architecture avec une conscience, une esthétique et un engagement. La relation humaine est très importante ; travailler avec quelqu'un, c'est ouvrir des portes, des fenêtres et mettre de côté son ego en pensant à faire sonner l'autre » (Leimgruber, 2000). On pourrait dire également, pour reprendre l'expression de Catherine Grenier, qu'il s'agit alors de penser un « artiste à deux têtes ». Cette manière d'être amène inévitablement un nouveau déplacement dans ce qui caractérise le processus de création. Prenons l'exemple de l'album *Solar Wind* (TO 35, 1997) des Anglais Evan Parker (soprano saxophone) et Lawrence Casserley (signal processing instrument), enregistré au STEIM (Studio for Electro-Instrumental Music) d'Amsterdam en janvier 1997. La particularité du duo est ici directement liée à la réunion de deux univers sonores agissant chacun initialement sur des plans séparés. Nous avons, en effet, d'une part un musicien profondément acoustique (même si Parker n'en est pas à sa première collaboration électronique) et d'autre part un électroacousticien concentré essentiellement sur la mise en place d'un traitement direct du signal. Tout au long des six plages, nous ne pouvons qu'être transportés dans un autre monde sonore, un autre lieu d'écoute émanant d'une telle confrontation. Nous assistons ainsi à la manifestation d'autre chose et qui apparaît dans sa complexité comme bien plus que la seule réunion de deux entités distinctes. Il ne s'agit pas alors de tenter de reconnaître ou d'isoler tant le saxophone de Parker que les manipulations de Casserley, mais de laisser agir cette nouvelle machine virtuelle (au sens où l'entend Deleuze, « ce qu'on appelle virtuel n'est pas quelque chose qui manque de réalité, mais qui s'engage dans un processus d'actualisation en suivant le plan qui lui donne sa réalité propre » (Deleuze, 1987)). Si l'on pense alors à un certain équilibre, ce serait à celui qui transparait du syncrétisme des sons, agissant en ce sens en tant que tiers indissoluble du couple constitué. Mais c'est avant tout l'utilisation spécifique de l'électronique, comme vecteur spectral d'un relais sonore, qui permet le déploiement, dans sa globalité, d'un tel phénomène, car elle impose du même coup une certaine présence « auratique », « dans la mesure même où la procédure [imageante] demeure secrète, miraculeuse, hors de portée » (Didi-Huberman, 2000). On pourrait alors très bien envisager que cette fusion particulière semble avoir été également rendue possible par la situation même de la performance, puisqu'il ne s'agit pas là d'un enregistrement « live », mais d'un ensemble de séances studio. C'est sans doute, d'une certaine manière, bel et bien le travail en studio, la performance à « huis clos », c'est à dire l'isolement du duo dans un lieu donné, qui aura permis une telle cohésion. Être à l'écart pour mieux se confondre, la salle occupée agissant comme une sorte de retraite, de laboratoire, c'est à dire interdit à d'autres qui par leur présence ne pourraient que nuire à l'efficacité et la constitution même du couple. Chaque musicien, dès son entrée dans la matière sonore, se perd dans l'autre, tout en assumant par ce rapport sa propre différence. On peut d'ailleurs observer jusqu'à quel

point cet isolement crée cette autre dimension dans la perception musicale, tant elle apparaît de manière tout à fait amoindrie sur les enregistrements « live » du même type (LR 255, 1998). C'est alors un autre phénomène constitutif qui ressort, lié à l'espace spontané qu'évoque Gilles Bruni dans sa réflexion sur les installations paysagères éphémères : « il se définit, de cette façon, un « entre nous deux » pour pouvoir [...] produire « pour les autres » (Bruni, 1997).

« On part à l'aventure, on ne sait pas où l'on va, on a un peu peur mais peut-être y a t-il quelque chose à découvrir. Il y a bien quelques chemins que l'on connaît, mais quelle tentation de s'en écarter, d'aller vers l'inconnu [...]. » (Thiri, 1994) Celui qui improvise dans un système ouvert agit dans la promenade. Le musicien improvisateur devient promeneur, c'est à dire celui qui n'a pas d'itinéraire précis, qui s'offre à l'imprévu et dont le plan initial ne peut être que celui de se promener, d'improviser.

Cette comparaison sous-entend également que l'improvisateur ne peut mettre un terme à sa flânerie, elle l'accompagne dans l'ensemble de son cheminement sonore. Il devient alors une sorte de nomade, se situant à l'interstice de ce qui sépare le voyage de l'exil, car « seule l'improvisation le fait échapper à sa condition, non par une rétrovision nostalgique vers un pays perdu mais par une itinérance discontinuée en direction de celui qui n'est pas encore atteint, vers une terre attendue au-delà de l'horizon » (Raymond de, 1980). Cette singularité l'éloigne en contre partie d'un intérêt que pourraient lui porter théoriciens et critiques, car, en effet, à quoi bon définir une terre musicale sur laquelle l'improvisateur ne fera qu'une courte halte ? Comment amener à l'analyse une matière musicale constamment changeante ? Nous rejoignons ici les préoccupations de Vladimir Jankélévitch, dans son ouvrage sur Liszt, à savoir : « comment y aurait-il esthétique de ce qui, par définition même, échappe à toute règle, et dont il n'existe ni poétiques, ni techniques, ni solfèges ? » (Jankélévitch, 1998).

Il s'agit là d'opter pour un tout autre parti pris, celui qui vise, comme nous l'avons vu pour le processus de création, à appréhender différemment ces problématiques. Ce n'est pas la diversité des langages, ni même le refus d'une sédentarisation qui doivent représenter un obstacle à la réflexion. Il est tout à fait possible de considérer un objet dans sa pluralité, car ce qui réunit ces musiciens, c'est bel et bien le choix d'une pratique commune, suffisamment ouverte pour apparaître différemment selon chacun.

## Bibliographie

- BAILEY (D.), *L'improvisation : sa nature et sa pratique dans la musique*, Outre Mesure, 1999, 158 p.  
 BARTHES (R.), *L'empire des signes*, Ed. Art Albert Skira, Genève, 1993, 150 p.  
 BENJAMIN (W.), « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » in *Œuvres*, Tome 3, Gallimard, Paris, 2000, p. 269-316.  
 BOSSEUR (J.Y.), *Vocabulaire de la musique contemporaine*, Minerve, Paris, 1996, 194 p.  
 BRUNI (G.), *Installations paysagères et Land Art : la conduite créatrice technique, le projet et le comportement éthique*, Thèse de Doctorat, Tome 2, Rennes, 1997, p. 520-617.  
 CAUNE (J.), *Esthétique de la communication*, P.U.F., Paris, 1997, 128 p.

- CUGNY (L.), *Electrique : Miles Davis, 1968-1975*, Editions André Dimanche, Paris, 1993, 169 p.
- DELEUZE (G.), <http://www.webdeleuze.com/>
- DIDI-HUBERMAN (G.), *Devant le temps*, Editions de Minuit, Paris, 2000, 286 p.
- GUATTARI (F.), « Pour une refondation des pratiques sociales », *Le Monde Diplomatique*, n° 463, octobre 1992, p. 26-27.
- JANKELEVITCH (V.), *Liszt, Rhapsodie et Improvisation*, Flammarion, Paris, 1998, 173 p.
- LEVAILLANT (D.), *L'improvisation musicale : essai sur la puissance du jeu*, Editions J.-C. Lattès, 1981, 350 p.
- MUSSAT (M.C.), *Trajectoires de la musique au XX<sup>e</sup> siècle*, Klincksiek, Paris, 1995, 201 p.
- NIETZSCHE (F.), *Le gai savoir*, Gallimard, Paris, 1982, 688 p.
- ONFRAY (M.), *La raison gourmande : philosophie du goût*, Grasset, Paris, 1995, 267 p.
- RAYMOND de (J.F.), *L'improvisation : contribution à la philosophie de l'action*, Editions de la Librairie J. Vrin, 1980, 232 p.
- RENAUD (P.), TARCHE (G.), PETIT (M.) et DUCHENE (A.), « Urs Leimgruber », [interview], *Improjazz*, n°67, juillet 2000, p. 4-6.
- SHUSTERMAN (R.), *L'art à l'état vif : la pensée pragmatiste et l'esthétique populaire*, Editions de Minuit, Paris, 1992, 274 p.
- SHUSTERMAN (R.), « L'art comme infraction : Goodman, le rap et le pragmatisme », *Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, n°41, automne 1992, p. 143-154.
- SIRON (J.), *La partition intérieure, jazz, musiques improvisées*, Outre Mesure, Paris, 1997, 764 p.
- SOURIAU (E.), *Vocabulaire d'Esthétique*, P.U.F., Paris, 1990, 1432 p.
- THIRI (L.), « Improvisation sur l'improvisation », *L'improvisation musicale en question*, P.U.R., Rouen, 1994, p. 57-58.

Matthieu SALADIN est doctorant en esthétique à l'Université de Paris I Panthéon-Sorbonne.  
matthieusaladin@noos.fr