

L'improvisation comme processus d'individuation

Christian Béthune

Action, expression, signification

Tant que l'on s'en tient au seul registre de l'action, c'est-à-dire de la transformation délibérée de la réalité, l'improvisation ne constitue pas en soi un problème spécifique: traire une chèvre, tirer à l'arc, transporter une charge, jouer au football ou conduire un véhicule . . . impliquent leur part indissociable d'improvisation. Même si, de manière plus ou moins implicite, nous disposons de schèmes ou d'algorithmes préalables à l'exécution de nos tâches, l'improvisation accompagne naturellement l'ensemble de nos faits et gestes. Dans notre pratique quotidienne, l'improvisation constitue finalement: «la seule arme en notre possession contre les caprices du hasard» (Bianchi 389) et, dans de nombreux cas, notre capacité à improviser conditionne notre survie.¹ Il arrive même que l'improvisation précède structurellement nos actions—c'est le cas, par exemple, lorsque l'on se trouve incapable d'expliquer ou de décrire *a priori* comment on a l'intention de procéder pour réaliser une besogne, tout en ayant l'intime conviction que l'on «saura bien se débrouiller» une fois sur le terrain de l'action. Cette part impondérable de comportement improvisé, caractéristique de notre mode de confrontation au réel et de notre aptitude à transformer ce dernier, marque, jusqu'à présent, l'une des différences notables entre l'organisme vivant et la machine qui, pour sa part, a systématiquement besoin d'un programme préalable pour s'exécuter. Par «naturellement» nous voulons simplement signifier que, dans le déroulement des actions, le prévu et l'inopiné, le prémédité et le spontané, l'innovation et la routine, l'imitation et la création etc., s'imbriquent de manière indissociable. Si nos actions semblent souvent se répéter, c'est toujours dans la différence. Dans la mesure où elle est une confrontation à une réalité impliquée dans un devenir autonome, toute action comporte sa part irréductible d'improvisation, toute répétition, même la plus banale en apparence, incorpore sa part d'innovation.

C'est seulement à partir du moment où l'on envisage la possibilité de détacher le sens de l'action que l'improvisation se verra considérée comme un problème. La composition préalable fait-elle gagner profondeur et précision au contenu par rapport à la prétendue spontanéité de l'improvisation?² La composition réfléchie ne constitue-t-elle pas, *in fine*, la condition du déploiement d'un sens dont l'élaboration dépasse les possibilités de l'improvisation? Et si tel est le cas, quel statut accorder aux significations qui sont le fruit de la seule improvisation? Toute improvisation ne réfère-t-elle pas implicitement à une archi-écriture, un texte virtuel qui la précéderait et qui s'apparenterait à une sorte de programme déjà inscrit ou, selon la formule révélatrice de Jacques Siron, à une «partition intérieure»?³ Ces différentes questions n'émergent qu'à partir du moment où, détaché de l'action, le sens, ainsi abstrait, s'autonomise. Or, une fois accomplie cette abstraction, les actions désormais disjointes du sens peuvent être à leur tour vouées à la seule et unique sphère de l'efficience. Cette division apparaît en premier lieu solidaire d'une conception sociale et politique: en institutionnalisant une césure ontologique entre le créateur qui, quel que soit son nom—auteur, architecte, concepteur, compositeur, réalisateur—élabore le sens et définit les injonctions nécessaires à la réalisation de l'œuvre et le simple exécutant, chargé d'interpréter les données d'un code et de les convertir en actes, elle légitime une hiérarchie et justifie un ordre social. La distance ontologique censée séparer le créateur, initiateur du sens, de l'exécutant, légitime l'asymétrie du rapport social qui les oppose. La distribution hiérarchisée des rôles prend son plein effet une fois que l'on se trouve en possession d'une technique spécifique qui va permettre d'isoler le sens à l'intérieur d'un système de signes codifiés. Mieux que tout autre moyen, l'écriture—et tout particulièrement l'écriture alphabétique—et la notation musicale, remplissent cet objectif de manière particulièrement adéquate. En trouvant son sens à l'extérieur du geste technique qui l'exécute, l'action peut alors se voir refoulée: «dans le monde sans structure de ce qui ne possède pas de significations, mais seulement un usage, une fonction utile» (Simondon, *Du mode* 9). Destituée du sens, la confrontation pratique de l'homme au réel se trouve alors circonscrite à la seule sphère de l'utile; perçue dès lors comme conditionnée par l'assujettissement de l'homme à la nécessité, l'action se déploie sur fond de valeurs négatives. On assiste ainsi à un dédoublement de l'action: d'un côté sa part intentionnelle porteuse d'un sens que l'on peut abstraire du geste, et de l'autre, sa part matérielle, assignée à la nécessité extérieure et dépourvue de signification.

En assignant aux œuvres une «finalité sans fin,» les théories de l'art redoublent cette répartition déséquilibrée des attributions, qu'elles font basculer du domaine de la production technique à celui de l'expression poétique. Si l'improvisation émerge comme problème, c'est qu'elle vient subrepticement rompre un consensus en contestant une distribution des rôles qui, pour la philosophie, a longtemps semblé aller de soi. En effet, avec l'improvisation, le geste et l'intention coexistent simultanément sans qu'il soit possible d'en faire le départ. Même la percutante «philosophie au marteau,» prescrite par Nietzsche, semble entériner la défiance récurrente des philosophes à l'égard de l'improvisation. Ainsi, pour l'auteur de *Humain trop humain*, prétendre improviser ne constitue généralement qu'un

subterfuge de la part des artistes afin d'accréditer l'idée de leur génie (§145). Et si l'acte d'improviser peut comporter quelque mérite pour l'artiste qui sait s'abandonner aux vertus de «la mémoire reproductrice,» il n'en demeure pas moins que: «l'improvisation artistique est à un niveau fort bas en comparaison des idées d'art choisies sérieusement et avec peine.»⁴ De même, et pour d'autres raisons, les philosophies issues du courant pragmatiste, qui, à partir de la fin du dix-neuvième siècle, ont repensé de manière radicale les rapports de la théorie et de la pratique, du signe et de l'action, du sens et de l'expérience, ne se sont pas vraiment attelées à la question spécifique de l'improvisation artistique. Sans entrer ici dans les détails d'une œuvre majeure qui ouvre sur la pensée de l'art des perspectives inédites, il suffit par exemple de parcourir l'index de *Art as Experience* de John Dewey pour constater que le terme «improvisation» ne s'y trouve pas répertorié.

On peut légitimement se demander si—sauf à le dénigrer comme l'a fait Adorno—ce n'est pas finalement la place privilégiée que le jazz ménage à l'improvisation qui aurait dissuadé les théories esthétiques du vingtième siècle de se pencher sur la question du jazz. Ainsi, les philosophies de Nelson Goodman ou d'Arthur Danto n'offrent pas, à ma connaissance, de véritable réflexion sur le jazz et Jean-Paul Sartre, amateur déclaré de cette musique, se montre particulièrement léger sur la question.⁵ Une infortune que, notons-le au passage, n'a pas connu le cinéma. Né à la même époque que le jazz, le septième art semble, en revanche, avoir retenu l'intérêt récurrent des philosophes et même souvent suscité leur bienveillance théorique.⁶

Dans de nombreuses cultures, la notion d'improvisation reste, en elle-même, sans pertinence, car la seule façon pour l'être humain tant de produire du sens que d'engendrer des événements et d'agir efficacement sur le réel, c'est à la fois d'improviser ce qu'il veut signifier tout autant que planifier ce qu'il souhaite accomplir. Dans de telles sociétés, l'expression et l'action, la performance et la création, le geste et l'intention cohabitent de manière inséparable: agir c'est s'exprimer, mais réciproquement toute expression est aussi une action; la sémantique ne fonctionne en l'occurrence que dans le cadre d'une pragmatique. Improvisation et préméditation s'imbriquent librement et leur part distinctive s'avère indiscernable: il n'y a pas de clivage ontologique ou d'écart épistémologique entre les deux modalités du sens et de l'action.

C'est dans la mesure où une entreprise philosophique vise à prendre en compte l'expression indépendamment de l'action qu'elle propose également d'isoler un sens en tant que tel pour le placer dans l'immatérialité des signes en le détachant du corps. De cette intention logocentrique procèdent, entre autre, les distinctions canoniques de la théorie et de la pratique, mais également celles de la forme et de la matière, du moteur et du mû, de l'intelligible et du sensible, du sujet et de l'objet. L'idée d'une individuation hylémorphique—clé de voûte de l'aristotélisme—qui se définit comme la configuration de la matière par la forme, prend également sa source dans cette volonté de distinguer l'action de l'expression.⁷ Or, c'est à partir du moment où la tendance à isoler un sens en tant que tel commence à se propager que la philosophie rencontre la question de l'improvisation. En effet, l'improvisation continue de faire ontologiquement cohabiter ce que la philosophie voulait initialement penser à l'état séparé. C'est toujours dans le cadre d'une économie du signe qu'émerge la question de l'improvisation. Mais, tant que le sens n'a pas été dissocié de l'action, qu'il n'a pas pris ses distances avec le corps ou la matière, et que, par conséquent, il n'existe pas de sphères autonomes de l'expression et de la signification, aucune économie séparée du signe n'est en mesure de se constituer. Il faudra attendre le courant pragmatiste, et en particulier William James, pour assister à un retournement de la philosophie et pour que soit remis en cause le «gouffre épistémologique» (*"epistemological gulf"*) qui séparerait le sens de l'action, la matière de la forme.⁸ Cette reconsidération en profondeur du champ de l'action, comme moment d'individuation, explique en partie le relatif désintéressement de la part de la philosophie pragmatique pour la question de l'improvisation. Que ce soit en art ou ailleurs, pour le pragmatisme, l'improvisation ne semble pas constituer un problème en soi, susceptible de mériter un traitement distinct de l'ensemble des autres conduites humaines.

Cristallisation de la question de l'improvisation dans l'expression musicale

Compte tenu de ces éléments, on comprend pourquoi la question de l'improvisation émerge à partir de ce qui touche aux modalités de l'expression humaine, et qu'elle se focalise tout particulièrement à propos de la musique. D'un côté, contrairement aux autres pratiques artistiques la musique et son corrélat, la danse, impliquent la présence actuelle d'un corps en mouvement, d'un corps à l'œuvre, et à ce titre—du moins avant l'invention des techniques d'enregistrement et de reproduction sonore—l'œuvre musicale n'est pas le résultat constaté *a posteriori* d'une action dont elle pourrait se dissocier (comme c'est le cas dans les arts plastiques ou en littérature), mais elle reste solidaire d'une performance, d'une action en train de s'accomplir; la musique n'existe pas indépendamment de l'acte de musiquer.⁹ Mais d'autre part, en Occident, la musique, en devenant «savante,» a pris une orientation notationnelle qui tend à la désolidariser de la performance pour la propulser, au titre de l'œuvre, dans une économie du signe séparé, où l'objet produit, promu au rang d'œuvre, prend le pas sur l'acte à accomplir. La notation musicale, qui permet de faire préexister les œuvres à leur exécution, occulte le moment de leur fabrication et tend à les en séparer

de manière radicale. De ce fait, le moment de la création des œuvres musicales devient, pour le béotien—celui que la culture savante exclut du champ de la création en le définissant comme «non musicien» (Blacking 43)—une sorte d'opération magique, une forme d'alchimie à laquelle nous (les ignares) ne sommes jamais conviés et dont l'accès nous reste interdit. Cette manière d'occulter l'élaboration pour n'exposer que le résultat, renforce la frontière qui sépare l'auteur, créateur de l'œuvre du public dont le rôle est censé se cantonner à la simple contemplation et à la formulation (facultative mais souhaitable) de jugements de goût.

Avec les partitions, il devient en outre possible d'étudier les œuvres de la musique savante comme de purs éléments signifiants, indépendamment de leurs éventuelles réalisations sonores. Cette possibilité d'examen rétroactif—généralement dévolu à des spécialistes—a tendance à nous faire privilégier la structure globale de l'œuvre par rapport au présent vécu de la musique.¹⁰ La partition est par définition le résultat d'un acte de codification destiné à se matérialiser et à produire ses effets en l'absence du compositeur (par exemple après sa mort). Grâce à la notation la musique paraît en mesure de quitter le terrain des performances volatiles pour entrer dans le domaine des œuvres réifiées. Promu au rang de *deus ex machina*, le compositeur n'est plus alors un simple faiseur de musique—un acteur—mais l'exclusif responsable de l'avènement du sens; démiurge adulé de l'œuvre, il se range parmi les auteurs. La division du travail musical est à l'image de la division du travail social: éventuellement relayé par le chef d'orchestre, le compositeur s'y fait donneur d'ordre par le truchement de la partition.¹¹ Le personnage du compositeur, typique de la musique en Occident, se trouve donc uni par des liens d'homologie à toute la métaphysique de la cause, de la forme et de l'essence, telle qu'elle émane de la philosophie occidentale. Mais le compositeur se trouve également inféodé à une éthique de l'intention formelle et devient, à lui seul, le dépositaire d'une responsabilité expressive, chère à Pierre Boulez comme à Adorno. Ce n'est donc pas un hasard si Kant est à la fois le théoricien de la forme morale et le père de l'esthétique contemporaine.

Certes, la dissociation de l'œuvre et de sa réalisation sonore n'est jamais totale: les stipulations inscrites sur la partition sont censées faire l'objet d'une interprétation ultérieure. Or, non seulement cette manifestation *a posteriori* demeure-t-elle considérée comme subsidiaire quant à l'être de l'œuvre, mais la latitude qui est laissée à l'interprète dans l'organisation de son jeu vaut également comme une injonction. Circonscrite par le cadre prédéfini de l'écriture, devenu de plus en plus strict avec le temps, l'interprétation ne se justifie que dans la perspective d'une idéalité régulatrice de l'œuvre. L'exécutant est tenu de restituer au morceau qu'il interprète toute la plénitude d'un sens, supposé préexistant, bien qu'aucune interprétation n'y parvienne de manière absolue. C'est pourquoi, selon la formule d'Adorno, «les partitions sont presque toujours meilleures que les exécutions.»¹² On aboutit alors à une conception essentiellement scripturale de l'œuvre; c'est en effet grâce à la notation fixée une fois pour toute que l'œuvre—et singulièrement l'œuvre musicale—acquiert son individualité et conquiert son autonomie dans le monde spécifique des significations—c'est-à-dire des formes—qui relègue l'interprétation au rang de simple accident: «La fixation par signes ou notes n'est pas extérieure à la chose: l'œuvre d'art y acquiert son autonomie vis-à-vis de sa genèse: d'où le primat des textes sur les interprétations» (*Théorie esthétique* 146-7). Considérée de ce point de vue l'exécution représente donc pour l'œuvre un moment critique, puisqu'en passant à la réalisation sonore, la composition se trouve réinsérée dans une perspective d'action dont la notation l'avait, jusqu'à présent, disjointe et, si l'on peut dire préservée. Ce passage par une performance voue l'œuvre musicale à des impondérables, des accidents, susceptibles de la détourner de son essence et dont les aléas menacent de compromettre son autonomie signifiante. Ces craintes expliquent le régime de liberté surveillée auquel se trouve soumis l'interprète.

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

Nous entendons par transduction une opération, physique, biologique, mentale, sociale, par laquelle une activité se propage de proche en proche à l'intérieur d'un domaine, en fondant cette propagation sur une structuration du domaine opérée de place en place: chaque région de structure constituée sert à la région suivante de principe et de modèle, d'amorce et de constitution, si bien qu'une modification s'étend ainsi progressivement, en même temps que cette opération structurante. (*L'individuation* 24-5)

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

Si tel est bien le cas, la référence à une hypothétique «partition intérieure» pour décrire le travail de l'improvisateur qui voudrait que «Même un musicien illettré fait référence à une partition c'est-à-dire un modèle qui identifie l'œuvre

qu'il ou elle actualise»¹³ ne peut pas rendre compte de manière satisfaisante de la nature effective de l'acte d'improviser. Renvoyer l'improvisateur à une secrète archi-écriture, en postulant la primauté d'un texte virtuel, c'est replacer l'improvisation sur les rails balisées de notre tradition scripturale qui considère le fait musical dans sa manifestation sonore comme un exercice de traduction, en lui-même distinct du moment d'individuation de l'œuvre; c'est-à-dire du moment où se construit le sens de l'œuvre en se posant par exemple comme un concerto de Mozart ou une symphonie de Mahler. Dans cette perspective, même tenue pour absente, la partition demeure l'axe autour duquel semble tourner le fait musical. Par le truchement d'une notation ou d'une graphie—fût-elle d'ordre virtuel—le fait musical se trouve ainsi séparé du moment de sa réalisation sonore. L'improvisation conduit, au contraire, à congédier l'idée d'un exprimable préexistant à l'exprimé, d'une signification idéale extérieure à la formulation. Or, accepter l'improvisation pour ce qu'elle est, implique de se défaire de la prégnance d'une métaphysique des œuvres, telle que celle-ci émerge dans la conception occidentale de l'art, et par voie de conséquence, de renoncer au prestige de l'au(c)torité que revendique généralement le compositeur dans notre tradition savante.¹⁴

L'improvisation jazzistique comme substitution de la figure à la forme

On reproche généralement l'absence de forme aux morceaux qui procèdent du travail de l'improvisation; c'est le cas de nombreux musiciens issus de la tradition savante occidentale, en particulier de Pierre Boulez aux oreilles de qui: «Les instrumentistes ne sont pas des surhommes, et la réponse qu'ils donnent au phénomène d'invention est en général un acte de mémoire manipulée. Ils se rappellent ce qu'ils ont déjà joué, le manipulent, le transforment. Les résultats sont une concentration sur le phénomène sonore même; mais la forme est pratiquement laissée pour compte» (150). Faute de maîtriser l'œuvre dans l'unité synthétique de sa totalité accomplie, la forme échappe à l'improvisateur. Dès lors l'improvisation se résumerait à un jeu futile, irresponsable, elle se réduirait à un «psychodrame personnel.»¹⁵ incapable de rassembler une signification pertinente à l'intérieur d'une forme cohérente. Et c'est en partie dans la mesure où le jazz fait largement prévaloir l'improvisation que Pierre Boulez ne trouve pas de mots assez sévères à son endroit.

Or, déplorer cette absence de forme comme une déficience de l'expression improvisée et reconnaître dans cette dernière une facilité que s'octroierait le musicien incapable de composer, c'est oublier que «la notion d'œuvre d'art n'est pas essentielle au jazz» (Michel 65) et que l'improvisation ne s'y donne justement pas tant pour but de produire des formes, que celui de moduler des figures en captant des forces imperceptibles pour tout un chacun: «L'improvisateur est celui qui donne à entendre des forces elles-mêmes imperceptibles, inaudibles.»¹⁶

Figures improvisées qui, remarquons-le d'emblée, ne sont d'ailleurs pas exclusivement sonores. Il suffit en effet d'avoir assisté une seule fois à un concert pour savoir qu'en jazz les improvisations sont tout autant des événements tactiles, gestuels et posturaux, mettant à contribution une sensibilité proprioceptive qui excède le cadre de la simple audition, ou plutôt qui installe l'audition dans sa dimension à la fois tactile et cinétique. Si l'on ne peut pas en l'occurrence parler de la mise au jour d'une forme, c'est que les figures qui se rencontrent dans l'improvisation jazzistique sont d'abord des lieux de convergence d'affects en devenir, alors que toute forme se veut définitive et implique un aboutissement. Conformément aux connotations néo-platoniciennes d'où émergent les théories de l'art en vigueur en Occident, l'idée de forme implique celle de perfection, c'est-à-dire de totalité autonome dont il est en principe impossible d'ajouter quoique ce soit sous peine d'affaiblir la cohérence de l'ensemble et d'en dénaturer le sens. Ainsi, architecte et philosophe du quinzième siècle, Alberti définit-il la beauté artistique comme «une harmonie d'une espèce telle que rien ne pourrait être ajouté ou changé en elle sans qu'elle ait aussitôt moins de charme.»¹⁷ C'est toujours à cette totalité organique achevée que se réfère le musicologue contemporain Ulrich Dibelius lorsqu'il soutient que «Concevoir des oeuvres n'est significatif qu'à condition de pouvoir leur conférer une forme où chaque détail se rapporte de manière précise et vérifiable à l'ensemble, c'est-à-dire où les parties et le tout s'articulent réciproquement» (4).

Une telle perspective, qui réifie l'œuvre en la refermant sur elle-même, demeure étrangère au phénomène de l'improvisation jazzistique. Ainsi, à l'instar des protagonistes d'une conversation, les musiciens d'une jam session, peuvent-ils accueillir à l'improviste n'importe quel nouveau venu, pourvu que ce dernier témoigne des compétences et de la créativité requises pour soutenir l'échange. La légende du jazz est encore toute bruisante de ces confrontations imprévisibles. Mais, si l'improvisation accepte des ajouts, elle s'accommoderait également des amputations inopinées: privé de son trompettiste—Johnny Coles—frappé sur scène d'un malaise, Charles Mingus ne s'est pas pour autant senti obligé d'interrompre sa tournée européenne. L'enregistrement de la prestation que la formation du contrebassiste livra au Théâtre des Champs Elysées, le lendemain de ce dramatique incident, ne laisse en effet rien transparaître cette carence fortuite; un fait qui, n'en doutons pas, aurait désorganisé n'importe quel orchestre de chambre se réclamant de la tradition «classique.»¹⁸

Si de telles fluctuations sont possibles, c'est que dans son rapport au thème, l'improvisation est moins une ligne de

contour qu'une ligne de fuite, dont les inflexions traversent et subvertissent l'agencement formel de la substance thématique sollicitée par les musiciens. Partons, en jazz, d'un morceau de facture classique. Un «standard.» Lancement du thème . . . [Impro. 1; impro. 2; impro. 3 . . . Impro. n] retour au thème. Entre les deux énoncés du thème, la succession des improvisations (idéalement un chorus par membre de l'orchestre, mais ce n'est en fait que rarement le cas) s'installe un espace rythmique, aux dimensions et aux contours indéterminés, agencé selon des lignes de fuites. En effet, non seulement il s'agit pour l'improvisateur de fuir le thème retenu comme prétexte, mais il faut également faire fuir ce dernier comme un tuyau crevé, en épancher la substance en figures qui rendent la forme initiale du morceau joué méconnaissable—quoique familière¹⁹—avant d'y revenir par des chemins détournés. Traitée par les meilleurs improvisateurs, la forme originelle du standard—souvent une ritournelle prélevée dans le réservoir quasi inépuisable des *songsters* de Tin Pan Alley—va se trouver soumise à un régime de déformations qui, toutes choses égales, n'est pas loin de faire ressembler la pièce ainsi jouée aux figures martyrisées du peintre Francis Bacon. C'est ainsi, par exemple, que Lester Young, soir après soir laisse de plus en plus s'échapper la substance du thème autour duquel il improvise et dont la trame sonore se détériore progressivement par le jeu des transformations superposées que le saxophoniste lui fait subir: «D'abord il se démarquait du thème de la composition qu'il faisait suivre de ses improvisations; une semaine après, il abandonnait le thème pour commencer avec ce qu'il avait improvisé la semaine précédente; la semaine d'après il partait sur son second chorus et ainsi de suite» (Schuller note 22).

D'une façon similaire, au moins dans ses effets, John Coltrane, au fil des versions successives, de *My favorite things*, ne cesse de réaménager la ritournelle de Rogers et Hammerstein en figures de plus en plus dilatées, de moins en moins probables. Chaque nouvelle prestation confère pourtant au thème qu'elle dévoie une prégnance palpable dans l'agencement que la trame sonore, tissée par les musiciens, laisse subtilement disparaître de place en place. Si c'est à Kandinsky (et non à Bacon) que Coltrane fait plus volontiers référence, il s'agit néanmoins d'un processus créatif dont l'enjeu reste essentiellement la capture des forces.²⁰ Quant à Albert Ayler, son jeu dévastateur—initialement perçu à contre sens comme une entreprise de sape ou de dérision—fait prévaloir la capture des énergies pures au prix d'une dislocation presque monstrueuse de la forme; une métamorphose dont ont été également frappés censeurs et zéloteurs du saxophoniste.²¹ Il ne s'agit pas en l'occurrence d'une dé-formation programmée, processus qui reste finalement arc-bouté à une ontologie de la forme, mais d'une dilution des repères formels dans l'énergie rayonnante du phrasé, comme au plus fort d'une catastrophe cosmique. De ce conflit énergétique de puissances, forcément occultes, les titres dont Ayler baptise ses œuvres s'en font l'écho: *Witches and Devils* (Sorcière et démons), *Ghosts* (fantômes), *Spirits* (esprits), *Holy Spirit* (Saint Esprit), *Spirit Rejoice* (réjouissance de l'esprit), *Music is the Healing Force of the Universe* (la musique est la force réparatrice de l'univers), *Vibrations*, *Love Cry* (cri d'amour). Ayler ne méprise pas la forme. Lorsqu'il joue, par exemple, *Summertime*, le saxophoniste ne cherche pas à massacrer délibérément le thème par volonté iconoclaste, par goût de provocation, ni par conscience révolutionnaire; au contraire il s'y accroche, mais il se trouve lui-même emporté par un flux dont l'énergie s'impose et dont le musicien se fait le truchement. Manifestement, Ayler a du respect pour la mélodie de Gershwin, mais cette dernière lui échappe dans la conflagration des forces que le musicien sollicite ou croise sur son passage. C'est également ce qui se passe lorsqu'Ayler choisit d'évoquer l'hymne national français pour introduire *Spirit Rejoice*: «Le saxophoniste n'avait aucune intention de tourner La Marseillaise en dérision . . . Il dit qu'il empruntait ainsi des éléments du «folklore» local pour enraciner sa musique dans le patrimoine culturel des personnes parmi lesquelles il vivait» (Sklower 201). On peut bien alors déplorer, comme le fait Ekkehard Jost, la récurrence de phrases prêtes à l'emploi (*stock phrases*) et exhibées hors de tout contexte formel pertinent (Sklower 122) et reprocher au saxophoniste qu'il ne parvienne: «ni à échapper aux implications formelles du matériau thématique, ni à éviter la routine de progressions harmoniques fonctionnelles, servies avec une régularité sans failles» (Sklower 122-3). Là n'est pas le propos d'Ayler qui a régulièrement manifesté son étonnement lorsqu'on lui parlait de dérision ou de révolution. Nulle analyse musicologique traditionnelle²² ne saurait en fait rendre tangible cette déliquescence de la forme dans l'univers des forces puisque par définition toute réflexion musicologique présuppose la forme ou la structure, même dans le cadre d'une éventuelle contestation avant-gardiste de la forme. L'histoire de la musique savante met toujours en scène des substitutions de formes, et le vrai prix à payer pour une «musique informelle» semble beaucoup trop élevé pour l'ontologie des œuvres qui cimentent notre tradition esthétique.

Impliqués dans le mouvement des lignes de fuite de leurs improvisations, les musiciens de jazz à l'œuvre ne produisent pas à proprement parler de formes; ils capturent des forces, se saisissent d'énergies ambiantes, et font proliférer la matière sonore dont ils organisent en temps réel le devenir. Le jeu se déploie alors dans le cadre d'un Aïôn «qui est temps indéfini de l'événement» (Deleuze & Guattari 320). Ici, il ne s'agit pas de faire comparaître une forme que l'on exhume, et la temporalité n'a nul besoin d'une chronologie pour faire exister l'événement: ce n'est qu'après coup, dans le regard structurant de l'historien, ou les appréciations de la critique, que les événements deviennent «historiques,» et que se stratifie une «histoire du jazz.»²³

Dans le processus de capture de forces que constitue l'acte d'improviser, l'intensité de l'énergie en circulation se manifeste parfois de manière tangible. C'est ainsi que, dans la version de *My favorite things* filmée en Belgique en

août 1965,²⁴ sous la chaleur des projecteurs, la transpiration se condense et devient physiquement perceptible: du bassiste (Jimmy Garrison) et du batteur (Elvin Jones)—qui tiennent, si l'on peut dire, les postes les plus athlétiques au sein du quartet—émane une vapeur dont l'exhalaison diffuse manifeste cette énergie dilapidée. Le mouchoir dont Louis Armstrong se tamponne les lèvres, celui dont Oscar Peterson s'éponge régulièrement le front, les grognements qui accompagnent le jeu de Lionel Hampton ou celui d'Erroll Garner, la serviette enroulée sur le col d'Art Blackey à l'instar d'un boxeur à l'entraînement, les notes tenues à l'extrême de Roland Kirk et ses postures acrobatiques d'homme orchestre, l'extrême cambure du saxophoniste George Adams,²⁵ le filet de bave qui s'épanche des lèvres de Sunny Murray . . . sont les témoins ostentatoires d'une dimension athlétique qui incorpore la participation physique au jeu de l'improvisateur. Dans tous ces cas de figure où domine l'improvisation, l'expression musicale doit être envisagée comme un exercice de capture de forces. Cette dimension athlétique de la création poétique—que Gilles Deleuze discerne également dans les tableaux du peintre Francis Bacon²⁶— peut prendre des aspects proprement impressionnants. Que l'on songe, par exemple, aux vingt-sept chorus enchaînés par Paul Gonçalves sur «Diminuendo and Crescendo in Blue,» le 7 juillet 1956, à l'occasion du Festival de Newport, ou aux improvisations fleuve de la formation de Coltrane, aux empoignades de Keith Jarrett ou de Cecil Taylor avec leur piano, ou encore au spectaculaire K.O. technique de Thelonious Monk improvisant aux côtés de Miles Davis sur «The Man I Love.»²⁷ N'en déplaise donc à Pierre Boulez, et aux contempteurs de l'improvisation, de tels exemples mettent en évidence que: «la densité de la musique n'est pas mesurée, uniquement, à la puissance logique de son abstraction—de son écriture» (Levaillant 114) ou à la rigueur formelle de sa syntaxe. C'est au contraire dans la présence irréfragable du corps à l'œuvre, dans le déploiement concret de l'acte de musiquer, que l'improvisateur manifeste la densité de ce qui se joue.

Mais, en portant le musicien aux limites de ses forces et de ses compétences,²⁸ le territoire de l'improvisation menace à tout moment de se fissurer, de céder la place à un milieu chaotique. Ce qui explique pourquoi les improvisateurs de jazz ont régulièrement besoin de poser des jalons: une manière pour eux de compenser la déterritorialisation que, dans sa progression, le jeu du musicien impose à la musique. Il ne s'agit pas en l'occurrence d'escaliers ou de lieux de transit programmés sur un itinéraire dessiné à l'avance, mais de moments, presque toujours imprévisibles, qui s'imposent d'eux mêmes dans l'articulation du jeu et des rencontres fortuites qui s'y produisent. Ces pauses aléatoires permettent à l'improvisateur de retrouver son souffle et de prendre appui pour la poursuite de son périple dont il trace la carte à mesure que progresse son improvisation.²⁹ Si les grands improvisateurs de jazz ont volontiers recours à la citation, ce n'est généralement ni pour l'intérêt formel de ces fragments tout prêts, rameutés au fil du jeu, ni même pour des raisons en relation avec une quelconque syntaxe implicite du discours du musicien.³⁰ Dans le fil d'une improvisation, la citation s'imposerait plutôt comme point d'ancrage ou de passage de lignes de forces qui s'avèrent autant de lignes de fuite. Mais, dans la mesure où ces fragments, cités par l'improvisateur sont, la plupart du temps, connus tant de ses pairs que du public, ils assurent une connivence avec le musicien à l'œuvre, ils permettent à chacun d'éprouver le niveau d'intensité des forces et de participer à leur circulation et à leur diffusion. C'est pourquoi il faut considérer l'espace du jazz avant tout comme un espace public.

L'individuation collective

En matière d'expression, la composition savante, qui privilégie l'idéologie de la forme, tend à faire prévaloir la dimension réflexive des œuvres. Sont alors essentiellement pris en compte: l'organisation, la structure, la cohérence, la syntaxe, l'enchaînement conceptuel, l'abstraction, etc. A l'opposé de ce mode formel d'actualisation—mode d'ordre essentiellement gnosique—celui qui improvise vit un moment où le sens, qui n'a pas encore été isolé du vécu sensible, se donne sans médiation et suscite une connivence qu'Erwin Strauss décrit comme la manifestation d'un moment phatique.³¹ C'est en effet à partir de la capture et de la mise en tension d'affects partagés et dont l'expression échappe à une saisie intellectuelle par la conscience réflexive, que l'improvisation progresse et se déploie pour faire accéder chacun à un vécu originaire: «Le moment phatique appartient justement à l'état du vécu le plus originaire; s'il est difficilement accessible à la connaissance conceptuelle, c'est parce qu'il est lui-même la communication immédiatement présente, intuitive-sensible, encore pré-conceptuelle que nous avons avec les phénomènes» (Strauss 23). Moment toujours inaugural, même à mettre en œuvre un matériau maintes fois utilisé, l'improvisation serait donc un acte constitutif d'individuation, mais d'individuation ouvertement collective. Alors que Nietzsche envisage un dépassement de l'improvisation du génie romantique dans le surhumain, l'improvisation assume la dilution de l'auteur dans la communauté mimétique qu'elle instaure; c'est sans doute pourquoi ce grand pourfendeur de tout esprit grégaire ne fait guère de cas de l'improvisation. Car en fait, cette individuation issue de l'acte d'improviser ne concerne pas la création d'une forme globalement maîtrisée par un sujet isolé qui assumerait la responsabilité esthétique et morale de l'œuvre en s'adjudant le titre d'auteur, mais elle engage le groupe tout entier, groupe sans lequel l'improvisation, faute de résonance, ne serait pas en mesure d'actualiser une quelconque signification. C'est en effet à l'intérieur du groupe que la mémoire, permettant à l'improvisation de faire sens, se partage, se déploie et, finalement, progresse.³² Car, ainsi que le souligne Gilbert Simondon:

Découvrir la signification du message provenant d'un être ou de plusieurs êtres, c'est former le collectif

avec eux, c'est s'individuer de l'individuation de groupe avec eux. Il n'y a pas de différence entre découvrir une signification et exister collectivement avec l'être par rapport auquel la signification est découverte, car la signification n'est pas de l'être mais entre les êtres, où plutôt à travers les êtres: elle est transindividuelle. (*L'individuation* 199)

Plus que toute autre musique, le jazz possède une puissance d'interstice que chacun est invité à combler par ses propres apports; dans ce processus de criblement les individus s'unissent en «une communauté mimétique.» Or, cette «communauté mimétique,»³³ traversée par le sens qui se structure dans l'improvisation en acte, ne se limite pas aux seules personnes présentes dans la salle (musiciens, auditeurs); c'est tout l'ambitus de la tradition jazzistique qui se trouve, pour ainsi dire, mis à contribution dans le phénomène de l'improvisation, d'où cette impression de «mémoire manipulée» qui en émane. Mais, par delà les réticences à admettre ce mode de fonctionnement qui bouscule notre rapport à l'idée de création, c'est précisément dans cette aptitude à faire jouer la mémoire, tant individuelle que collective, que l'improvisation est aussi invention, c'est-à-dire intelligence de l'instant. D'une certaine manière la condamnation boulézienne de la «mémoire manipulée» peut s'entendre comme une forme d'angoisse devant un risque de contamination à l'ensemble de l'expressivité humaine, et qui remettrait en cause les efforts de distinction accomplis conjointement par les artistes et par les théories de l'art. Sans l'improvisation qui la transforme en événement, la mémoire ne serait guère plus féconde qu'un album où jaunissent de vieilles photos: «La faculté d'improviser nous permet de trouver les relations, de relier les fragments de la mémoire, de décider quel est le meilleur usage dans des circonstances données» (Bianchi 389).

On comprend le malaise du compositeur issu de la tradition savante devant ce mode d'individuation du fait musical. Non seulement le primat du compositeur perd soudain sa justification, mais c'est également l'ensemble de la tradition au(c)toriale dont se réclame l'ontologie de l'œuvre d'art qui se trouve dès lors placée en porte à faux. Il y a un paradoxe à soutenir, comme le répète volontiers Adorno, que «l'œuvre est un "nous"»³⁴ et à maintenir la position rectrice de l'auteur. Pour que l'individuation collective puisse se déployer, l'acte de musiquer doit laisser suffisamment d'ouverture pour accueillir l'autre et tout ce dont il est porteur. Or cette figure adventice de l'autre est par nature déroutante et composite: c'est à la fois le partenaire au sein de l'orchestre qui formule des questions et propose des réponses inattendues; c'est le public qui infléchit le jeu des musiciens; ce sont les danseurs qui bousculent le tempo et remettent en question tant la durée du morceau que son agencement rythmique par leurs évolutions, ce sont encore les fidèles qui infléchissent la psalmodie ou le prêche du pasteur. C'est enfin toute une tradition musicale et culturelle, tant sacrée que profane, qui s'invite de matière impromptue sous forme de citations, d'allusions, de références, de variations, mais aussi de postures ou de commentaires et vient surprendre chacun dans le fil de son écoute ou de son jeu.

Si de Monteverdi à Bach les compositeurs de la tradition savante ont ménagé dans leurs œuvres des plages, parfois importantes, dédiées à l'improvisation, si—à ce que l'on affirme—Mozart ou Beethoven³⁵ furent en leur temps de grands improvisateurs, c'est dans la mesure où leur musique renvoyait à une assomption collective de l'acte de musiquer faisant primer la dimension festive de la musique sur le spectacle qui, dans nos salles de concert, consacre la dichotomie opposant le musicien au simple auditeur, fût-il «éclairé.»

Pour conclure

Ce qui déroute en fait dans le phénomène de l'improvisation musicale, c'est moins son mode spécifique d'actualisation que la façon dont cette dernière révèle, en creux, une phénoménologie générale des œuvres et dénonce une conception patrimoniale de l'expression humaine que nos théories de l'art ont progressivement privilégiée au détriment de sa dimension performative. L'improvisateur n'est pas, à proprement parler, un «auteur»—ce qui n'invalidé en rien son originalité—c'est un relais qui se charge de faire vivre avec d'autres une tradition qu'à la fois il s'adjuge et partage avec une communauté mimétique. C'est cette vérité qu'à l'aube du vingtième siècle le jazz est venu rappeler, et l'hostilité déployée par certains à son égard sonne à nos oreilles comme une forme d'aveu de mauvaise conscience. La question qu'il faudrait dès lors poser ce n'est pas celle de l'existence d'une éventuelle archi-écriture comme condition tacite de l'improvisation, mais celle d'une manière essentielle pour toute œuvre—dans le cadre même de sa composition, de son écriture ou de son programme—de tendre secrètement vers l'improvisation. Se dessine alors une dimension éminemment performative de l'expression humaine que la tradition de l'esthétique occidentale s'était efforcée d'évincer en assimilant la théorie de l'art à une sémiotique des œuvres. Avec l'improvisation, notre rapport à la faculté d'expression ne peut plus être un rapport de simple interprétation, ni la contemplation se déployer sans participation.

Notes

¹ Selon Albert Murray, ce sont précisément les impératifs de la survie qui ont façonnés l'aptitude du bluesman à improviser cf. *The Blue Devils of Nada* 16.

² Carol Gould et Kenneth Keaton rappellent à juste titre que «l'improvisation est conceptuellement indépendante de la spontanéité» ("Improvisation is conceptually independent of spontaneity") (145).

³ Jacques Siron, au demeurant, définit cette «partition intérieure» en des termes assez larges: «On peut la décrire comme une compétence – au sens linguistique. C'est une partition virtuelle sur laquelle transparaissent un nombre infini de potentialités, d'intentions de jeu et de gestes» (*La partition intérieure* 84).

⁴ Ibid § 155. Nietzsche dénonce en fait l'opinion de sens commun selon laquelle l'improvisation se voudrait une innovation radicale et l'improvisateur un pur génie. Si le philosophe replace à juste titre l'improvisation dans le cadre qui est le sien «celui de la mémoire reproductrice,» ce qu'en revanche il ne semble pas admettre dans les § 145 et 155 de *Humain trop humain*, c'est que cette mobilisation de la mémoire reproductrice constitue en soi un acte d'individuation aussi radical et aussi inventif que la «composition.» De notre point de vue, c'est essentiellement dans la répétition voire le ressassement que l'improvisateur individue sa différence et fait valoir de l'improvisateur quelque chose comme son style. Cf. Christian Béthune «Imiter créer improviser.»

⁵ Sur Sartre et le jazz cf. Jean Jamin & Yannick Séité «Anthropologie d'un tube des Années Folles.»

⁶ Sur la situation respective du jazz et du cinéma cf. Christian Béthune *Le jazz et l'Occident*, ch. 6.

⁷ Il faut entendre par «individuation» le processus par lequel l'idée générale se réalise dans l'individu. Selon cette conception, héritée de la scolastique, un être possède non seulement un type spécifique mais également une existence singulière (Leibniz *De principio individuationis*). Toute improvisation est donc individuanante dans la mesure où elle est à la fois expression (générale) du style propre du musicien et manifestation individuelle (*hic et nunc*) de son être. Mais l'improvisation est également individuanante dans la mesure où, au moment où se joue l'acte de l'improvisation, «la communauté mimétique» toute entière se reconnaît en tant qu'être individué à l'intérieur d'un savoir partagé (lore) que l'on peut appeler «champ jazzistique.»

⁸ Cf. par exemple: William James «Function of cognition» consultable en accès libre sur le site du Mead Project: <http://www.brocku.ca/MeadProject/James/James_1911/James_1911_01.html at the Mead Project>.

⁹ Comme le remarque Christopher Small, cette caractérisation de l'art par l'action n'est pas propre à la musique: «Correctement compris, tout art est art de l'action – art de la performance, si vous voulez – et sa signification ne réside pas dans des objets mais dans des actes de créer, de communiquer, de percevoir» (*Musicking* 140).

¹⁰ Une absurdité que dénonce Christopher Small 163.

¹¹ Et, dans la musique symphonique, par l'intermédiaire d'un chef qui s'arroge le droit d'extraire le sens de l'œuvre pour les musiciens de l'orchestre.

¹² *Théorie esthétique* 146. Si Adorno affirme la supériorité des partitions sur les exécutions il prend également soin de préciser que les partitions sont «plus que de simples indications en vue de celles-ci [les exécutions]» (146).

¹³ «Even a musically illiterate performer refers to a score, that is to a model that identifies the work she or he is actualizing» (Carol S. Gould & Kenneth Keaton).

¹⁴ Je n'ignore pas ici les perspectives ouvertes par la *Grammatologie* de J. Derrida, mais j'ai déjà eu l'occasion d'évoquer cette question dans «Le jazz comme oralité seconde» in *L'Homme* n° 171-172 2004 repris dans *Le jazz et l'Occident*.

¹⁵ Pierre Boulez 84. On sait que Deleuze est resté un fervent admirateur de l'œuvre de Pierre Boulez. Or, il ne s'agit

pas tant ici d'opposer Deleuze à sa propre pensée que d'opposer Boulez créateur de musique à Pierre Boulez théoricien de l'art. De même que *l'ingenium* de Descartes savant a dû transgresser les règles que lui assignait sa propre méthode, l'invention boulezienne dépasse le cadre des positions théoriques sur l'art développées par leur auteur.

¹⁶ Jean-Louis Chautemps in Denis Levaillant *L'improvisation musicale* 210.

¹⁷ Cité in Anthony Blunt 28.

¹⁸ Cf. «The Great Concert of Charles Mingus» enregistrement en direct au Théâtre des Champs Elysée le 19 avril 1964 America/Musidisc.

¹⁹ Le lien de cette étrange familiarité du jazz avec l'*Unheimlich* freudien a bien été mis en évidence par Giorgio Rimondi 173-179.

²⁰ Sur l'influence de Kandinsky—en particulier de ses écrits—sur Coltrane cf. Paola Genone.

²¹ Cf. par exemple *Jazz Magazine*, octobre 1971 table ronde autour d'Ayler. Sur l'attitude, notamment en France, face à la musique d'Albert Ayler, Jedediah Sklower: *Free jazz la catastrophe féconde* (181-190); et surtout «Albert Ayler: Rebel with the wrong cause.»

²² Ce qui explique pourquoi Jost préfère finalement le diagramme acoustique au relevé notationnel pour rendre compte du flux d'énergie dans *Witches and Devils* op. cit.; 126.

²³ De ce point de vue le «Dixieland,» le «Swing,» le «Be Bop» ou le «Free-jazz» . . . se manifestent non comme des moments objectifs mais comme ce que Michel Foucault appellerait des «formations discursives.»

²⁴ Publié sur le DVD «Le Monde selon John Coltrane.»

²⁵ Les contorsions de Roland Kirk, ou celles du saxophoniste George Adams, ne sont pas sans évoquer non plus les figures corporelles peintes par Francis Bacon.

²⁶ Cf. Gilles Deleuze, ch. 3.

²⁷ Miles Davis. «Bag's Groove.» CBS, 24 décembre 1954.

²⁸ «L'improvisateur, plongé dans le flux, va aux limites de ses savoirs et compétences» (Levaillant 222).

²⁹ Pour étendre l'analogie deleuzienne sous-jacente à notre propos, nous dirons que l'improvisation s'inscrit dans une logique de la carte, alors que l'interprétation d'une pièce de musique savante déjà écrite s'apparente à une pratique du calque.

³⁰ C'est précisément dans la mesure où, en jazz, les citations détournent généralement l'exécution du morceau d'une «progression vers un but assigné» que Jean Clouzet en condamne globalement l'usage. Seules trouvent grâce à ces yeux les citations qui s'inscrivent dans le cadre d'un projet compositionnel (73).

³¹ «Par moment phatique, nous entendons la communication immédiate que nous avons avec les choses sur la base de leur mode de donation sensible changeant» (Strauss 23).

³² L'idée d'une progression de la mémoire n'est paradoxale qu'en apparence. Dans la mesure où l'improvisation fait la part belle à ce que la psychanalyse appelle les «processus primaires,», le temps où elle se déploie est celui du «futur antérieur,» qui, selon Jacques Lacan, est par nature le temps de l'inconscient.

³³ Cf. Christian Béthune, *Le Jazz et L'Occident* 181-194.

³⁴ Par exemple: *Théorie esthétique*, 72, 128, 187, 234-236, 329.; *Notes sur la littérature* 55; «Réflexions en vue d'une sociologie de la musique,» etc.

³⁵ Sur Beethoven improvisateur, cf. Olivier Revault d'Allonnes, «Beethoven et le jazz.»

Ouvrages cités

Adorno, Theodor W. «Réflexions en vue d'une sociologie de la musique.» *Musique en jeu* 7 (mai 1972): 53-66.

----- *Notes sur la littérature*. Paris: Flammarion, 1984.

----- *Théorie esthétique*. Traduction Marc Jimenez et Eliane Kaufholz. Paris: Klincksieck, 1995.

Béthune, Christian. *Le Jazz et L'Occident*. Paris: Klincksieck, 2008.

----- «Imiter, créer, improviser.» *L'art du Jazz*. Paris: Editions du Félin, 2009.

Bianchi, Filippo. «Improviser.» *Le siècle du jazz*. Paris: Musée du Quai Branly/Skira-Flammarion, 2009.

Blacking, John. *Le sens musical*. Traduction Eric et Marika Blondel. Paris: Editions de Minuit, 1980.

Blunt, Anthony. *La théorie des arts en Italie 1450-1600*. Traduction Jacques Debouzy. Paris: Gallimard, 1996.

Boulez, Pierre. *Par volonté et par hasard*. Paris: Seuil, 1975.

Clouzet, Jean. «La citation dans la musique de jazz.» *Les Cahier du jazz* 7 (1965): 49-75.

Deleuze, Gilles. *Francis Bacon*. Réédition. Paris: Seuil, 2002.

----- et Félix Guattari. *Mille Plateaux*. Paris: Minuit, 1980.

Dewey, John. *Art as Experience* (1934). *John Dewey: The Later Works*. Vol. 10. Carbondale, IL: Southern Illinois UP, 1987.

Dibelius, Ulrich. «L'œuvre désœuvrée.» *Musique en jeu* 6 (mars 1972): 3-12.

Galetic, Stéphane. «Théorie et pratique chez William James.» *Bulletin d'analyse phénoménologique*. 4.3 (2008): 52-80.

Genone, Paola. «La quête philosophique de John Coltrane.» *La musique un art du penser?* Actes du 17^e forum «Le monde / Le Mans.» 21-23 octobre 2005. Rennes: PU de Rennes, 2006.

Gould, Carol S. et Kenneth Keaton. «The Musical Role of Improvisation in Musical Performance.» *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 58.2 (2000): 143-48.

James, William. «The Function of Cognition.» *The Meaning of Truth*. New York: Longman Green and Co., 1911. 1-42.

Jamin, Jean et Yannick Séité. «Anthropologie d'un tube des années folles.» *Gradhiva* 4 (2006): 5-33.

Jost, Ekkehard. *Free Jazz*. New York: Da Capo, 1994.

Levaillant, Denis. *L'improvisation musicale*. Paris: Jean-Claude Lattès, 1981.

Michel, Philippe. «Jazz et musique occidentale écrite du XX^e siècle: convergences et antinomies.» *Jazz, Musique improvisée et écritures contemporaines. Revue Filigrane* 8 (2008): 53-67.

Nietzsche, Friedrich. *Humain, trop humain*. Traduction A-M Desrousseaux. Paris: Mercure de France (1910)
Réédition Denoël/Gonthier, 1973.

Revault d'Allonnes, Olivier. «Beethoven et le jazz.» Eds. Francis Hofstein et Christian Béthune. *Revue d'Esthétique «JAZZ»* 19 (1991). 25-33.

Rimondi, Giorgio. «La differenza salvata.» *Il suono in figure, pensare con la musica*. Mantova: Scuola di Cultura Contemporanea, 2008. 173-79.

Schuller, Gunther. *The Swing Era*, New York: Oxford UP, 1989.

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

-----. *L'individuation psychique et collective*. Paris: Aubier-Montaigne, 2007.

Siron, Jacques. *La partition intérieure*. 7^e édition. Paris: Outre Mesure, 2008.

Sklower, Jedediah. *Free Jazz, la catastrophe féconde*. Paris: L'Harmattan, 2006.

-----. «Rebel with the wrong cause. Albert Ayler et la signification du free jazz en France (1959-1971).» *Copyright Volume!* 6.1 (2008): 193-221.

Small, Christopher. *Musicking*. Middletown, CT: Wesleyan UP, 1998.

Strauss, Erwin. «Les formes du spatial.» Dir. Jean-François Courtine. *Figures de la subjectivité*. Paris: Editions du C.N.R.S., 1992. 15-49.