

Roland Meyer

# Improvisation

Le jazz en tant qu'il est une musique d'improvisation, le jazz, par sa mise en acte - par l'improvisation -, est, comme l'est la psychanalyse, un art au présent. Même tous ses gestes, toutes ses voix, passent sans devenir jamais des gestes ou des voix passées. Des gestes et des voix figés dans l'éternité de l'œuvre improvisée. Des gestes et des voix au présent. D'où l'idée que le jazz à la différence de la musique classique, est un art du temps vivant. Mais ça ne veut pas dire que le jazz, comme l'analyse, n'entretient aucun rapport avec son passé, bien sûr.

Généralement, quand on parle d'improviser on fait référence au fait de « composer sans préparation ». Et derrière ce « composer sans préparation », on met l'idée « de faire exister quelque chose à partir de rien d'autre que soi-même ». L'improvisation est une pratique qui résulte à la fois de l'idée comme matière, de l'expression comme forme et du travail comme condition sans médiation.

Ce que je voudrais développer ici, c'est l'idée qu'improviser, ce n'est pas faire exister quelque chose à partir de rien d'autre que soi-même, mais qu'improviser, c'est *trouver* quelque chose. Trouver quelque chose à la manière de l'analysant qui trouve à partir de ce qui se joue dans la cure analytique. Pour provoquer un peu, je dirais que l'analyste interprète et l'analysant improvise...

Dans la langue de Freud, il y a un signifiant qui dit bien cette différence entre *faire exister quelque chose à partir de rien d'autre que soi-même* et *trouver* : *Aufbringen* : apporter à l'extérieur, apporter au-delà, apporter par-delà, un par-delà que je vous propose d'entendre comme ce qui advient du Réel, comme l'advenir du Réel. Et là, on est exactement en correspondance avec ce que Picasso nous a offert comme énigme : « *Je ne cherche pas, je trouve* ». On pourrait même s'autoriser dans cette continuité, pour signifier l'improvisation, un « *je ne crée pas, je trouve* ». Ca rendrait vraiment bien compte de ce qu'improviser veut dire.

Le grand Léonard de Vinci disait qu'il faut à la peinture, une matière qui se pose sur une autre matière — *per via di porre* — et que c'est cela même qui permet à chaque geste passé de rester présent. Et il disait qu'il faut à la sculpture de la matière à enlever — *per via di levare* -, et qu'il lui faut surtout un *reste*. Un reste à entendre, non pas comme le déchet qu'on rejette, mais le reste en tant qu'il est ce qui demeure.

Ceci nous ramène d'emblée au travail du psychanalyste lorsqu'il est confronté, disons à *ces zones psychiques peu structurées* qu'on rencontre de plus en plus fréquemment et qui laissent assez inopérants nos bons vieux

repères cliniques et ce, tant dans le champ de la névrose que dans celui des psychoses.

On pourrait dire qu'à l'image du peintre qui dépose de la matière et de la couleur et à l'image du sculpteur qui en enlève, la technique suggestive et les thérapies cognitivo-comportementalistes ajoutent quelque chose, une action par exemple, alors que la méthode analytique, elle, enlève ou retire quelque chose, idéalement sans rien introduire de nouveau.

Alors j'en viens à une première question : est-ce qu'improviser, c'est ajouter de la matière musicale ou est-ce qu'improviser, c'est enlever de la matière pour donner forme à un reste ? J'avais déjà dit il y a quelque temps que ça dépendait de ce qu'on entend par « jazz ». Est-ce qu'on fait référence au be-bop – pensez aux magnifiques improvisations de Louis Armstrong ou de Charly Parker par exemple, où il est question d'ajouter une forme personnelle et singulière à un thème — ou au free jazz qui est à entendre littéralement comme *the other thing* : « l'autre chose », *das anderes Ding* ? La tendance dans cette *autre chose* qu'est le free jazz, est de dire qu'il n'y a pas de grille prédéfinie et qui pose donc la question de savoir à quoi l'improvisateur donne une forme ? À quelle matière donne-t-il une forme lorsqu'il improvise ? Ou encore, à quel *informe* donne-t-il forme ?

Si on en revient à la différence entre la peinture et la sculpture, il me semble que c'est au sculpteur que la notion d'informe fait immédiatement penser, le sculpteur qui transforme l'informe du bloc de marbre ou de bois, au sens où d'un territoire inexploré, il fait progressivement apparaître une forme.

Cela voudrait dire qu'avec la sculpture, l'informe est la matière – le Réel — de l'œuvre, c'est-à-dire que cette matière est à la fois la séparation et la délimitation d'un dedans qui rejette un dehors.

Si on applique cette définition au free jazz, on en arriverait à dire qu'improviser, c'est donner une forme singulière à l'informe – l'in-forme qui n'est en aucun cas *a-forme*. Improviser, ce serait donner une forme au réel.

Alors, si ce que je dis, tient, ça pose une question fort intéressante : cette forme pré existe-t-elle dans le matériau brut, dans ce *Rohstoff* dont Freud parlait souvent ? Ou encore, pour poser la question autrement, la structure profonde de la matière – la structure du Réel — autorise-t-elle que naissent d'autres formes, d'autres interprétations ou d'autres improvisations ? Et enfin pour revenir à notre clinique psychanalytique, l'analysant, peut-il trouver d'autres formes dans cette matière qu'est l'interprétation du Réel ?

C'est-à-dire : lorsque l'analyste travaille la rythmique toujours complexe de l'hystérie ou lorsqu'il manie les gammes de certains états-limites ou de ce que j'appelle des psychoses prêt-à-porter, l'analysant, peut-il trouver autre chose à partir de cette rythmique, à partir du maniement des gammes ?

À tenter de répondre à ces questions, je n'ai finalement pas trouvé grand-chose ; sauf peut-être ceci que je pense que dans le free jazz, il n'y a rien à ajouter il n'y a rien à soustraire ; que le free jazz est sans matière et c'est pour cela qu'il est sans reste. Et que l'improvisation est précisément *ce qui reste* au sens littéral, c'est-à-dire au sens où elle est un présent qui reste...

Cela signifie me semble-t-il, que le jazz en tant qu'il est une musique d'improvisation, que le jazz, par sa mise en acte – par l'improvisation -, est, à l'image de la psychanalyse, un art au présent. Que même tous ses gestes, toutes ses voix, « *passent sans devenir jamais des gestes ou des voix pas-*

1 C. Duflo et P. Sauvanet in  
Jazzs, EditionsMF, 2008

sées ». <sup>1</sup> Des gestes et des voix figés dans l'éternité de l'œuvre improvisée. Des gestes et des voix au présent. D'où l'idée que le jazz à la différence de la musique classique, est un art du temps vivant. Mais ça ne veut pas dire que le jazz, comme l'analyse, n'entretient aucun rapport avec son passé, bien sûr.

Lorsque John Coltrane dans *A love suprême* revient inlassablement sur le même thème, il y a de toute évidence un rapport au passé ne serait-ce qu'en ceci qu'il y a *répétition et variation*. Mais il me semble qu'à chaque fois qu'il y a rapport au passé dans le jazz, on peut dire que le geste premier est trouvé à nouveau, est nouvellement trouvé, trouvé autrement, et non pas simplement « retrouvé ». Que ce geste premier est *trouvé*, non pas *re-trouvé*. (Étymologie de « trouver » : *changer de sens*).

Avec l'improvisation, le free jazz est pris dans le triptyque : répétition, variation, improvisation ; avec l'improvisation comme *trouvaille*, comme mise en présence de quelque chose qu'on ne cherchait pas. Et cette improvisation rend possible ce rapport au passé. Ce passé est littéralement *inventé à nouveau* comme rapport au présent. Je trouve qu'on est exactement dans la formulation de l'impératif éthique freudien : *Wo Es war soll Ich werden*.

2 Ibid

Cela veut dire que l'improvisation n'est pas dans la partition, n'est pas dans le thème, n'est pas dans la grille, ni même dans la structure rythmique. « Il n'y a improvisation que quand et seulement quand la partition (quand il y en a une) est mise en œuvre, c'est-à-dire produite véritablement ». <sup>2</sup> Cela veut dire que la partition, le thème ou la grille, sont même plus des instruments que ce qu'on appelle les « instruments de musique ». Sauf que la partition n'est pas la musique. D'ailleurs, on s'illusionne quand on croit que la partition est le morceau de musique qu'on joue et qu'on entend. Et c'est d'ailleurs cette illusion à laquelle croient beaucoup de compositeurs de musique contemporaine qui croient que c'est la partition qui est l'œuvre créée, l'œuvre d'art.

Je pense que l'improvisation est sans pré-texte, et que le jazz improvisé ne peut en aucun cas être enfermé dans les contours précis et nets d'une série de prédicats bien réglés. George Pérec disait que le free jazz est une

« musique de jazz qui échappe ou tente d'échapper à deux des déterminations les plus traditionnelles de toute musique de jazz : la contrainte rythmique, plus connue sous le nom de « tempo », la contrainte harmonique, célèbre sous le nom de « grille » [...]. » <sup>3</sup>

3 G. Pérec in Magazine littéraire  
n° 376, 1987

Sauf qu'à mon sens, l'improvisation ne se résume pas à cette définition en quelque sorte négative même si elle s'est faite remarquer et à bien évidemment fait scandale dans un certain milieu orthodoxe, par quelques traits parmi lesquels :

L'abandon du rythme régulier à quatre temps, le sacro-saint *swing* mais un abandon qui n'en est pas vraiment un ; c'est plutôt – et c'est là que ça devrait faire dresser les oreilles des psychanalystes — une façon de le contrarier de l'intérieur, d'abandonner le côté trop régulier, trop berçant du balancement, pour n'en retenir que le déséquilibre ;

L'abandon du principe selon lequel les improvisations se construisent à partir d'une série d'accords, série elle-même issue d'un thème mélodique. Et, du même coup, l'abandon de la mélodie ou au moins l'abandon du schéma standard : thème-solos-thème.

L'improvisation est sans prétexte. Dans le jazz qu'on dit classique, on

se servait du *prétexte* de cette série d'accords ; avec le free jazz on va tendre vers une improvisation libre comme quand on dit association libre, c'est-à-dire une improvisation sans *pré-texte* ; une improvisation sans la convention préalable ni d'une matrice harmonique, ni même d'une tonalité. C'est intéressant de voir que les musiciens de free jazz, les grands improvisateurs, ces mauvais élèves du jazz — dans la décennie 1960, tous ou presque ont commencé leur carrière au sein du jazz traditionnel. Puis, un jour, ils ont rejeté le modèle standard : thème-solos-thème pour trouver un jeu sans paradigme, un jeu sans modèle : *ohne leitbild*, c'est-à-dire sans exemple... « *Je pars d'un point et je vais le plus loin possible* » disait Coltrane. <sup>4</sup> Traduction lacanienne : un signifiant c'est ce qui représente un sujet pour un autre signifiant... le plus loin possible.

<sup>4</sup> John Coltrane, in Entretiens avec Michel Delorme, Editions de l'éclat, 2011

L'improvisation n'est pas non plus dans le bon vieux vinyle comme le suggérait le petit dessin qui était sur l'étiquette des disques « la voix de son maître », le chien qui croit que son maître est dans le haut-parleur du gramophone. L'improvisation est dans le temps. « *Elle est dans le sujet qui l'entend et dans le sujet qui la joue* » <sup>5</sup>. Elle est dans ce qu'on pourrait appeler : le temps des sujets. C'est un peu comme ce que disait Platon dans le *Phèdre* à propos des livres : partir du constat que le livre permet de conserver des pensées et finir par croire que la pensée est dans le livre, ou que le livre pense, ou que penser c'est écrire un livre, ou qu'un penseur est quelqu'un qui écrit des livres ou même que le livre est la fin de la pensée. Improviser, c'est écrire au sens où l'écriture est l'accès au Réel... Suffit de relire Marguerite Duras pour saisir le sens même de l'improvisation. Il n'y a que les hommes politiques pour penser et croire qu'improviser c'est dire n'importe quoi...

<sup>5</sup> C. Duflo et P. Sauvanet in *Jazzs*, EditionsMF, 2008

Le miracle du vrai concert de jazz, c'est celui où *les temps des sujets* coïncident au présent. Alors là, « il se passe quelque chose » comme on dit si bien. C'est d'ailleurs pour cette raison qu'on est souvent mieux sur place — en *live* -, parce que cette rencontre avec *le corps de l'improvisation*, cette rencontre, c'est le miracle qui se produit lorsqu'on est confronté à un jazz vraiment improvisé, et non pas quand il est le fait de musiciens qui croient qu'il faut reproduire ce qui s'est fait 50 ans avant.

Tout ça, ça pose quand même une vraie question : si le corps de l'improvisation est bien dans le temps des sujets, si l'improvisation est bien un art de l'ouïe (ce qui semble assez évident), pourquoi a-t-on besoin de la voir jouer ?

Ca voudrait dire qu'il y a quelque chose de fondamentalement visuel dans un concert de jazz, qu'il y a quelque chose de scopique dans l'improvisation. D'ailleurs on n'aime pas trop être placé derrière un pilier ou derrière quelqu'un qui fait une tête de plus que vous. On a envie de voir et même d'être au premier rang pour bien voir. Alors qu'est-ce qu'on voit ?

Peut-être qu'on veut voir le travail, le travail de celui qui joue, le corps de celui qui joue et qui donne de la voix... Ce que j'aime voir, ce n'est pas tant le travail lui-même bien sûr, mais le jeu, c'est-à-dire le travail que ça représente que d'improviser. C'est le travail du corps, le travail du geste, le travail de l'instrument, le travail de la voix. Et tout ça, ça produit de la musique, ici et maintenant, en direct et directement. C'est-à-dire au présent, là où quelque chose de réel se donne à voir, se donne à entendre.

D'ailleurs, comme en réponse à ce réel, il est très fréquent que parmi les spectateurs d'un concert de jazz, certains se mettent très vite à hocher de la tête, battre du pied, à s'agiter dans tous les sens. Et vous savez ce que c'est

quand c'est le voisin d'à côté qui s'agite... Et puis bien sûr, c'est toujours ceux qui n'ont aucun sens du rythme qui font trembler toute la rangée de chaises avec leur réel... Les musiciens ne font pas ça, ils rythment de l'intérieur, ils gardent ça pour eux...

Je disais plus haut que l'improvisation tentait de rejeter le modèle plus ou moins commun au jazz antérieur, qu'elle rejetait l'usage du *pré-texte*. Comme si le pré-texte était en quelque sorte un obstacle à l'*absolument nouveau*, une résistance à l'inouï vers quoi veut tendre une improvisation.

Ornette Coleman essayait de se donner le droit de « *faire ce qu'il voulait* ». Ce qui est tout sauf « faire n'importe quoi »... Il disait que ses improvisations – jamais répétées –, conservaient toujours une sorte d'ordre, fût-il inexprimé ou non formalisé. Ça veut bien dire qu'une improvisation absolument vierge de tout pré-texte, pure de tout préalable, est impossible. Il y a toujours, partagé par les musiciens, par les auditeurs aussi — peut-être simplement un peu moins consciemment –, une culture, une histoire (musicale et extra-musicale), qui permet à la musique d'être autre chose qu'une juxtaposition aléatoire de sons ; mais chaque musicien, chaque auditeur a sa propre façon d'hériter de cette culture et de cette histoire.

Et c'est ici que se trouve pris en défaut le concept de *communauté* de jazzmen...

« Il n'y a pas, surtout pas, un dénominateur commun que l'on pourrait définir, et qui ferait le lien entre tous les musiciens et tous les auditeurs de jazz ». <sup>6</sup>

6 B. Renaud, Free jazz : musique « révolutionnaire » ? 2009

Il n'y a pas, ou il n'y a *plus*, un *langage*, si on entend par « langage » un ensemble de conventions plus ou moins rigides, un code, par où on saurait ce que tel mot, telle phrase ou bien telle note, tel enchaînement d'accords *veulent dire*. Ce que l'improvisation défait, et avec acharnement, c'est peut-être l'illusion qu'on avait dans le jazz traditionnel : celle d'un langage commun.

Cette chose nouvelle et sans nom qu'est le free jazz est la tentative de se libérer du langage... au point que j'en arrive à penser que l'association libre est pareillement cette tentative de se libérer des langages... Que c'est délier les langues, que c'est se délier des langues dont il est question en analyse. *Et se délier des langues, c'est trouver la question.*

Ce qui constitue l'improvisateur comme sujet, c'est sa question : sa question improvisée : le point pour aller le plus loin possible...

C'est en rapport avec ce que disait Lacan :

« Je ne profère ce qui fut qu'en vue de ce qui sera. Pour le trouver, je l'appelle d'un nom qu'il doit assumer ou refuser pour me répondre. Je m'identifie dans le langage, mais seulement à m'y perdre comme un objet. Ce qui se réalise dans mon histoire, n'est pas le passé défini de ce qui fut puisqu'il n'est plus, ni même le parfait de ce qui a été dans ce que je suis, mais le futur antérieur de ce qu'aurais été pour ce que je suis en train de devenir ». <sup>7</sup>

7 J. Lacan, in Discours à l'École freudienne de Paris, Autres écrits, Editions du Seuil

L'improvisation c'est être présent au futur antérieur. C'est ce que dit Miles Davis : « *Il faut beaucoup de temps pour jouer comme on est* ». <sup>8</sup> Lacan n'a jamais parlé de musique et encore moins de jazz, mais on pourrait croire que de l'improvisation, il en savait quelque chose...

8 Miles Davis, in L'autobiographie, Editions Infolio, 2007

On peut entendre avec ce rapport à la langue quelque chose de l'ordre

d'une tentative de se rapprocher – imaginativement s'entend -, de se rapprocher de ce langage d'avant Babel, d'avant la multiplicité des langues. Je dis ça parce qu'improviser, c'est aussi atteindre une immédiateté ; c'est aussi s'affranchir de la médiation de tout langage. C'est *le désir d'immédiateté* — sans intermédiaire, sans média — qui se réalise comme soudaineté, comme présence à cette *chose* sans nom : l'absolument nouveau, en deçà ou au-delà de la langue.

Qu'est-ce qui fait qu'au premier temps d'une improvisation de Coltrane, on reconnaît que c'est de l'improvisation ? Parce que de fait, il y a bien un son du jazz, aussi vrai que le jazz a inventé des instruments qui lui sont propres : la batterie bien sûr, mais aussi le saxophone et la contrebasse qui existaient bien avant, mais dont l'usage contemporain est incompréhensible sans le jazz.

D'ailleurs, qu'est-ce qu'on dit quand on dit : « Ca c'est du jazz, ça c'est de l'improvisation ! » ? Qu'est-ce qu'on y reconnaît dans cette voix ?

Là il faut faire un détour par Hegel lorsque parlant de la musique, il nous dit que la musique, en tant qu'art du son, est le mode d'art où s'accomplit le mieux la négation de l'extériorité. Il dit :

« la musique s'adresse à l'intériorité la plus profonde ; elle est l'art dont l'âme se sert pour agir sur les âmes ».<sup>9</sup>

9 G.W.F. Hegel, in *Phénoménologie de l'Esprit*, folio, 1993

Hegel parlait d'une musique classique, une musique « finie » qui fonde en son fondement la séparation du corps et de l'âme. Or, je pense que quand on reconnaît la voix du jazz, on reconnaît une musique qui n'a pas sa place « dans l'histoire finie de la musique dite classique ». <sup>10</sup> Le jazz, par sa voix, apporte des signifiants nouveaux, des signifiants absolument nouveaux, mais pas comme un ajout à une chaîne de signifiants – donc à un discours qui précéderait. Mais des signifiants qui renvoient à un discours autre. D'ailleurs, les instruments que le jazz invente sont des instruments qui nécessitent, pour être compris, l'abandon hégélien du présupposé de la séparation du corps et de l'âme. Il suffit de voir Roy Haynes à 83 ans derrière sa batterie ou Jimmy Garrison aux prises avec sa contrebasse, ou encore Sonny Rollins littéralement enroulé autour de son saxophone lorsqu'ils improvisent...

10 C. Duflo et P. Sauvanet in *Jazzs*, EditionsMF, 2008

« *Au conservatoire de musique, on apprend aux saxophonistes classiques à produire le son le plus désincarné possible, ce qui fait qu'ils sont très contents quand ça ressemble à une clarinette* ». <sup>11</sup> Dans le jazz, au contraire, le saxophone se travaille exactement à l'inverse et ce, à cause de la richesse potentielle de chaque son en harmoniques, qu'on peut faire résonner jusqu'à saturation, jusqu'à la limite où ça pourrait basculer, jusqu'à la limite où le corps s'entend aussi personnel que dans le grain de la voix.

11 Ibid

Et puis, il y a des musiciens qui croyant bien faire, parlent le jazz comme une langue étrangère. Barbara Hendricks quand elle chante Gershwin, parle une langue qui lui est étrangère. Alors, au lieu de chanter du Gershwin droit et simple comme elle sait si bien faire quand elle chante du Mozart, elle gueule, elle veut faire « chanteuse de jazz » et le résultat est assez laid.

Pour terminer cette petite balade à travers l'improvisation, je voudrais vous faire remarquer qu'il n'y a pas à proprement parler d'œuvre en jazz. On

peut parler de l'œuvre de Beethoven mais on ne parle pas de l'œuvre de Miles Davis. Ou alors, il faudrait dire que Miles Davis est lui-même son œuvre, c'est-à-dire qu'on évoque plus un être qu'une œuvre différenciée de cet être. Le jazz en général, c'est « l'être-œuvre » au sens où il n'y a pas d'improvisation tant qu'elle n'est pas jouée, tant qu'elle ne donne pas de voix. Dans être jazzman, j'entends d'abord « man », l'homme. L'homme d'une voix improvisée (ce qui fait peur au classique, ce qui fait peur au rock).

Peut-être n'y a-t-il de jazz que parce qu'il y a improvisation ? Peut-être n'y a-t-il de voix du jazz que parce que le jazz est oral ? Le jazz est transmission orale comme quand on se rappelle que la psychanalyse est une transmission orale ; qu'il n'y a pas de catéchisme, qu'il n'y a pas de partition... C'est peut-être ça le sens le plus réel du « s'autoriser de soi-même »... L'improvisation, c'est *s'auteuriser*...

L'improvisation est l'équivalent de l'oral chez Platon où l'équivalent des *Séminaires* de Lacan qu'on ne peut comprendre que si on a le courage de les lire à haute voix.

C'est là, toute la différence qu'il y a entre « chanter faux » et « parler faux ». « Chanter faux », c'est insupportable à entendre. « Parler faux », c'est autre chose. Ça a à voir avec le lapsus ou le mot d'esprit. Je me demande si l'improvisation n'est pas réellement une voix manquée, un jeu manqué, comme on dit un acte manqué. Un acte manqué qui se révèle dans ce que Freud nommait le *Jetzeit* et que la traduction française rend par l'*à-présent*, un *à-présent* à entendre comme un maintenant un *maintenant-présent*, comme lorsqu'on dit : « ça-y-est »... Ça y est ! C'est-à-dire un accès au Réel, un accès à l'absolument nouveau.

L'improvisation est l'accès au Réel et même devrais-je dire, un excès sur le réel qui implique un débordement ; quelque chose comme le *pas de plus* du « pas au-delà » de Blanchot ou le *pas de plus* au bord du trou du Réel. Le Réel comme *présence du présent*. Le free jazz, *the new thing*, *Das andere Ding*, l'autre chose absolument nouvelle que trouve l'improvisation est nécessairement innommable, inadéquate à tout nom existant, et je me dis au final, que le signifiant « improvisation » n'est au fond que le nom de code qui fait signe vers cette nouveauté qu'est le Réel lorsqu'en un je, il advient.